مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة
«أبو فراس الحمداني»
أبحاث الندوة ووقائعها

الكتّاب

د. إحسان عباس
د. فايز الداية
د. أحمد درويش
د. ناصر الدين سعيدوني
د. عبدالله التطاوي
د. نور الدين السد
أ. عبدالرزاق بن السبع
د. وهب رومية
د. علي عشري زايد
د. يوسف بكار

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة

«أبو فراس الحمداني»

أبحاث الندوة ووقائعها

الكتّاب

د. إحسان عباس	د. فايز الداية
د. أحمد درويش	د. ناصر الدين سعيدوني
د. عبدالله التطاوي	د. نور الدين السد
أ. عبدالرزاق بن السبع	د. وهب رومية
د. علي عشري زايد	د. يوسف بكار

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه الباحث

بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

عدنان بلبل جابر

الصف والإخراج والتنفيذ:

محمد العلي

أحمد متولي   **أحمد جاسم**

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2430514 **فاكس:** 2455039 (00965)

E-mail < Kuwait@albabtainpoeticprize.org >

طبعة أولى

2 0 0 2

طبعة ثانية

2 0 0 3

تصدير..

عندما بدأت مؤسستنا بإصدار كتب تغطي ما يدور في ندواتها من حوارات نقدية تتصل بأدب الشاعر المحتفى به، إنما كانت توثق هذه الحوارات للقراء والمهتمين بشؤون الأدب والشعر منه على وجه الخصوص، وهذا ما جرى بالنسبة لدورات البارودي، والشابي، والعدواني، والأخطل الصغير، وأخيراً أبوفراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري.

وقد لفت انتباهنا أسئلة كثيرة أثيرت خلال دورة «أبو فراس الحمداني» الأخيرة:

- كيف نقوّم الشعر المعاصر بوسائل نقدية عربية قديمة؟.

- أو كيف لنا أن نطبق أدوات النقد الحديث على الشعر العربي القديم؟.

- أليس بإمكان النقاد والمفكرين العرب بلورة (نظرية) لنقد عربي الوجه واللسان؟.

والسؤال الأخير هو أخطر ما في ذلك كله..

ومؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري لا تدعي لنفسها الأسبقية في الوصول إلى هذه النظرية و تحقيق مثل هذا المشروع الطموح، لكن المتابع لكتب الندوات السابقة لا بد أنه لا حظ دأب المؤسسة وإصرارها على جمع جمهرة النقاد والأدباء العرب من شتى أنحاء الوطن العربي، وبمختلف مشاربهم واتجاهاتهم الفكرية في قاعة واحدة لتتلاقح عقولهم وتحتدم أفكارهم، وتتبلور كثير من الرؤى بما يفضي إلى تشكل ملامح درس نقدي عربي جديد، وإن لم تتشكل النظرية، من هنا فإننا اكتشفنا متأخرين بأننا نؤسس لهذا المشروع الهام وذلك بوضع النقاد العرب أمام مسؤولياتهم، وأن هذه الكتب التي تصدرها المؤسسة عقب كل ندوة، إنما هي شهادة على ما قالوه، وما وصلوا إليه أو اختلفوا فيه، فليعودوا إليها جميعاً لمزيد من الدرس، ومزيد من التحقيق، لأنها إرهاص يبشر بهذه النظرية، و يمكن أن يقودنا إلى هذا الهدف.

ومن هنا - عزيزي القارئ - واستكمالاً لهذا المشروع فإننا نضع بين يديك الكتاب الخامس من سلسلة كتب الندوات هذه، والذي يضم بين جنباته ما أُلقي من أبحاث وما قرئ من كتب، وما دار حولها من حوار عميق حول شاعرين وحدتهما بعض الملامح المشتركة في سيرتيهما فعلى الرغم من التباعد الزمني بينهما إلا أن ما يوحّدهما ليس بالقليل، لأن أبا فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري أميران فارسان شاعران جربّا الأسر لدى الأعداء، ومن هنا جاءت الأبحاث والدراسات لتصب بوسائلها وأدواتها النقدية على دراسة المؤتلف والمختلف بين الشاعرين، مع إدراكنا بأن أبا فراس شاعر أمير بينما الجزائري أمير شاعر وذلك يمثل فرقاً مهماً، وكلي أمل أن يكون هذا الكتاب مفيداً وممتعاً.. والحمد لله في البدء وفي الختام.

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٢٩/ ٦/ ٢٠٠٢

أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.
- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

الجهاز التنفيذي للندوة:

مديـــــر النـــدوة : **الأستاذ عبدالعزيز السريّع**

سكرتير عام الندوة : **الأستـــاذ تحســـين بديـر**

وقد أصدرت المؤسسة بمناسبة هذه الدورة الكتب والمطبوعات التالية:

١ - أبو فراس الحمداني وشعره في المصادر والمراجع العربية والأجنبية: إعداد: الدكتور عبدالله بنصر العلوي، الدكتور محمد الدناي، الأستاذ عبدالعزيز محمد جمعة

٢ - عصر أبي فراس الحمداني: الدكتور يوسف بكار .

٣ - ديوان أبي فراس الحمداني «حسب الرواية المغربية»: إعداد: الدكتور محمد بن شريفة .

٤ - ديوان أبي فراس الحمداني «عن المخطوطة التونسية»: إعداد: الدكتور محمد بن شريفة

٥ - في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري: الدكتور أحمد درويش

٦ - عصر الأمير عبدالقادر الجزائري: الدكتور ناصر الدين سعيدوني

٧ - ديوان الشاعر الأمير عبدالقادر الجزائري: جمع وتحقيق: الدكتور العربي دحو، راجعه: الدكتور محمد رضوان الداية

٨ - الأمير عبدالقادر الجزائري وأدبه: الأستاذ عبدالرزاق بن السبع

٩ - مسلسل إذاعي عن الشاعر الأمير عبدالقادر الجزائري (٣٠) حلقة.

✡✡✡✡

برنامج الدورة السابعة

دورة «أبوفراس الحمداني»

الجزائر - ٣١ أكتوبر إلى ٣ نوفمبر ٢٠٠٠

الجلسة الأولى:

رئيس الجلسة	:	الدكتور عبد الله المهنا
الموضوع الأول	:	عرض كتاب عصر أبي فراس الحمداني
الباحث	:	الدكتور يوسف بكار
الموضوع الثاني	:	القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني
الباحث	:	الدكتور عبد الله التطاوي (لم يتمكن من الحضور)
المعقب الرئيسي	:	الدكتور صالح الغامدي
الموضوع الثالث	:	تصالح الاغراض والمفاهيم المتعارضة في شعر أبي فراس
الباحث	:	الشيخ محمد علي تسخيري
الموضوع الرابع	:	خواطر ذاتية في أبي فراس وشعره.
الباحث	:	الدكتور إحسان عباس
المعقبون	:	الدكتور محمد فتوح ، الدكتور وهب رومية، الدكتور عثمان بدري، الدكتور عبد الله رضوان، الدكتور جميل علوش، الدكتور جورج طربيه ، الدكتور محمد رضوان الداية، الدكتور عبد الله حمادي ، الدكتور محمد أبو شوارب ، الدكتور أحمد درويش ، الدكتور عبد الكريم الشريف، الأستاذ رزاق محمود الحكيم ، الدكتور علي عقلة عرسان، الدكتور محيى الدين صبحي ، الأستاذ عبد العزيز السريع.

الجلسة الثانية

رئيس الجلسة	:	الدكتور محمد بشير بويجرة
الموضوع الرابع	:	الدوائر الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني
الباحث	:	الدكتور فايز الداية
المعقب الرئيسي	:	الدكتور محمد القاضي
الموضوع الخامس	:	الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني
الباحث	:	الدكتور علي عشري زايد
المعقب الرئيسي	:	الدكتور أحمد حيدوش.
الموضوع السادس	:	عرض كتاب «في صحبة الأميرين».
الباحث	:	الدكتور أحمد درويش
المعقبون	:	الدكتور صلاح نيازي، الدكتور وهب رومية ، الدكتور يوسف بكار ، الدكتور أحمد سليم الحمصي ، الدكتور عبد الكريم الشريف ، الدكتور علي الباز، الدكتور تركي ربحي ، الدكتور محمد قاسم ، الدكتور محمد فتوح أحمد، الدكتورة هيا الدرهم ، الدكتور ياسين الأيوب ، الدكتور محمد شاهين ،الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، السيدة بديعة الحسني الجزائري، ، الدكتور خالد الرويشان ، الدكتور عثمان بدري.

الجلسة الثالثة:

رئيس الجلسة	:	الأستاذ الطيب صالح
الموضوع السابع	:	عرض كتاب «عصر الأمير عبدالقادر»
الباحث	:	ناصر الدين سعيدوني
الموضوع الثامن	:	القصيدة في عصر الأمير عبدالقادر
الباحث	:	الدكتور نور الدين السد
المعقب الرئيسي	:	الدكتور إبراهيم السعافين

المعقبون : الدكتور محمد فتوح أحمد ، السيدة بديعة الحسني الجزائري، الدكتور أبوعمران الشيخ، الدكتور محمد عبد الحي، الدكتور يوسف بكار، الدكتور علي أبوزيد، الدكتور ياسين الأيوبي، الدكتور صالح الغامدي ، الأستاذ عبد العزيز السريع، الدكتور عبد القادر هندي ، الدكتور محمد أبو شوارب، الدكتور محمد رضوان الداية، الدكتور عبد الله حمادي، الدكتور محمود علي مكي، الدكتور بشير بو يجرة، الدكتور ربعي بن سلامة، الدكتور عثمان بدري، الأستاذ خالد الشايجي.

الجلسة الرابعة:

رئيس الجلسة : الدكتور محمد شاهين

الموضوع التاسع : اللغة والصورة في شعر الأمير عبد القادر

الباحث : الدكتور وهب رومية

المعقب الرئيسي : الدكتور سالم عباس خداده

الموضوع العاشر : عرض كتاب «الأمير عبد القادر الجزائري أديباً»

الباحث : الأستاذ عبدالرزاق بن السبع

المعقبون : الدكتور عبدالله المهنا ، الدكتور محيي الدين صبحي، الدكتور خلدون النقيب ، الدكتور جميل علوش، الدكتور بشير بويجرة ، الدكتور فايز الداية، الدكتور عبد الله حمادي، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، الدكتور هيا الدرهم، الدكتور محمد رضوان الداية، الدكتور محمد فتوح أحمد ، المشير عبد الرحمن سوار الذهب، الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين.

****

حفل افتتاح

دورة أبي فراس الحمداني

حفل افتتاح دورة ابي فراس الحمداني

في تمام الساعة العاشرة صباحاً من يوم الثلاثاء ٤ شعبان ١٤٢١ الموافق ٢٠٠٠/١٠/٣١، شهدت قاعة الصنوبر في الجزائر العاصمة، وقائع حفل افتتاح الدورة السابعة «دورة أبوفراس الحمداني»، وذلك تحت رعاية الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وقد بدأ الحفل بآيات من الذكر الحكيم، أعقبها كلمة عزالدين الميهوبي رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين، ثم كلمة الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء، فكلمة رئيس الجمهورية السيد عبدالعزيز بوتفليقة، ثم كلمة الفائزين التي ألقاها عنهم الناقد مبروك المناعي ثم القصيدة الفائزة للشاعر محمد الثبيتي.

١ - كلمة الأستاذ عزالدين ميهوبي:

ألقى الأستاذ عزالدين ميهوبي رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين كلمة قال فيها:

فخامة السيد رئيس الجمهورية

السيد رئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

السيدات والسادة إطارات الحكومة والدولة

ضيوف الجزائر الأعزاء من علماء وكتاب وأدباء وإعلاميين

أيها الجمع المبارك الطيب..

من البارودي إلى الأخطل الصغير إلى الشيرازي مروراً بالشابي والعدواني وصولاً إلى أبي فراس، فعاليات ثقافية وفكرية هامة، دابت باقتدار على تنظيمها

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الرائدة في حفظ ديوان العرب والعناية به، فعاليات كبرى تجعل المرء يتساءل، لماذا يكلف رجل مثل الشاعر عبدالعزيز البابطين نفسه عناء الترحال بين عواصم الوطن العربي والإسلامي شرقاً وغرباً مصطحباً معه مئات من الكتاب والمبدعين، والمفكرين والباحثين باذلاً الجهد والمال والوقت، لا لشيء إلا ليبعث من جديد شاعراً من شعراء الأمة، هزمته الأيام أو خذلته المقادير، فهل بلغت جاذبية الشعر درجة تغري بإنفاق المال والوقت والجهد الكبير؟ أعتقد أن الجواب لا يضعه الأستاذ عبدالعزيز في جيبه، ولا يخبئه تحت لسانه، إنما الجواب يكمن في هذا الحضور المتميز والممتاز من أعلام العرب الكبار الذين تعلمنا على كثير منهم أبجديات الكتابة والإبداع، وكلهم يشاركون المؤسسة رسالتها الحضارية، ويقاسمون صاحبها إيمانه الراسخ بأن الاستثمار في الكلمة أنقى وأبقى.

والجواب أيضاً يتجلى في هذا الحضور الهام الذي يعززه الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة بإشرافه الكريم على هذا الحفل، ورعايته لهذه الدورة التي تزامنت مع ذكرى غالية علينا، وعزيزة عليكم أيها الأعزاء، الذكرى التاسعة والأربعون لثورة الفاتح من نوفمبر المجيدة، هذه الثورة التي حررت الأرض والإنسان والتاريخ، ومنحت الشهداء تأشيرة الخلود، والشعراء فرحة التغني بملاحم الشعب الذي آثر الموت والشهادة، ليكبر في ذاكرة الأجيال ويتأصل في أعماق التاريخ.

أيها الحضور الكرام،

أعرف أن المقام يغري بالحديث طويلاً، والمنافسة تفتح شهية الكلام الجميل، لكنني أكتفي باسم الكتاب والمثقفين والمبدعين الجزائريين، بأن أرفع خالص التحية والتقدير لفخامة الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة لتشريفه هذا الملتقى الثقافي التاريخي الهام، ولمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، التي اختارت الجزائر فضاء لإقامة دورتها السابعة، وللاحتفاء بالأمير عبدالقادر الجزائري أحد صناع تاريخ الإنسانية.

فمرحباً بالأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الذي وعد الجزائر ووفى بوعده، وكان وعد رجل أصيل، أدركته حرفة الشعر على صغر، فصان ذاكرة الشعر والشعراء على كبر ... كبر الهمة والمهمة.. ومرحباً بضيوف الجزائر الأعزاء من أعلام الأدب والفكر والشعر والنقد، ونأمل أن يستعيدوا مع وسائل الوفاء والأمل والمحبة بعضاً من ذكريات جزائر العنفوان والتضحية والكبرياء، ومرحباً بأم شهيد الطفولة والقضية الشهيد (محمد الدرة)، ومن ورائها كل الشعب الفلسطيني الذي سينتصر، طال الظلام أم قصر، ومرحباً بكل من لبى دعوة الكلمة الجميلة، والفكرة الخلاقة، والإبداع الخالد، والتاريخ الممزوج بدماء الشعب الذي لا يعيش إلا عزيزاً، ولا يموت إلا واقفاً، وأهلاً وسهلاً بالجميع، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

وألقى الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء كلمة الافتتاح هذا نصها:

بسم الله وبه نستعين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وصحبه أجمعين

- فخامة الرئيس الأخ الكريم عبدالعزيز بوتفليقة رئيس جمهورية الجزائر حفظه الله.

- سعادة رئيس مجلس الأمة.

- سعادة رئيس مجلس الوزراء.

- أصحاب المعالي الوزراء.

- إخواني وأخواتي مفكري وأدباء وشعراء العرب

أيها الحضور الكرام

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته... وبعد

أود في مطلع كلمتي أن أنقل إليكم مودة ومحبة إخوتكم بدولة الكويت واعتزازهم الشديد بكم، كما يسعدني أن أوجه الشكر الفائق لفخامة الرئيس الذي شرفنا برعايته وحضوره حفل افتتاح الدورة السابعة لمؤسستنا على الرغم من مسؤولياته الكبيرة -

ونشكره على حسن استضافة هذه الدورة، كما نتقدم بالامتنان لكل من آزرنا في تسهيل دروبنا بوجوه وضيئة وأيادٍ ممدودة بالعون لنا، وشكراً لهذا البلد الكريم بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ، وشكراً لأدبائه وشعرائه وعموم مفكريه الذين التفوا حولنا كما تلتف الأكمام بأوراق الزهرة ليمنحونا بالإضافة إلى ودهم الصافي، ذوب عقولهم ونفوسهم، والشكر موصولاً لكم أيها الضيوف الكرام الذين تجشمتم متاعب السفر ومن بلاد بعيدة.

أيها الجمع الكريم

عندما فكرنا في اختيار مكان لدورة تحمل اسم بطل تاريخي وشاعر كبير في حجم أبي فراس الحمداني لم يكن مصادفة أن تكون الجزائر هي هذا الاختيار فالجزائر منذ وطئتها أقدام المستعمر في القرن التاسع عشر لم تعرف إلا طريقاً واحداً هو طريق الشهادة، ولم تتمسك إلا بحقيقة وحيدة «اطلبوا الموت توهبْ لكم الحياة»، وأكاد أجزم انه لا يوجد حفنه تراب في هذا البلد المعطاء لم تضمخ بدم شهيد، وكأني بالشاعر الكبير عمر أبي ريشة إذ يتحدث عن بلاد الشام كان يتحدث أيضاً عن الجزائر إذ يقول:

لنْ تَرَيْ حَفْنَةَ رملٍ فوقَها
لم تُعَطَّرْ بِدِما حُرٍّ أبِي

لقد حَقّقت الجزائر حريتها في ساح المعارك لا على طاولة المفاوضات وليس هناك أصدق لغة من هذا المداد المتفجِّر الذي يهزأ بحكمة المتفرجين، فأمام حرية الوطن تسقط كل أنصاف الحلول، ولا يبقى إلا الحلّ الذي ارتآه أبوفراس قبل أكثر من ألف عام:

«لنا الصدرُ دونَ العالَمِينَ أو القَبْرُ»

وإذا كنا في هذه الدورة قد انتقلنا من شعراء الحاضر إلى شعراء الماضي، فليس ذلك ابتعاداً عن الواقع المعيش، بل هو انغماس فيه إلى العمق، فالأمم عندما تُطوّقها المحن تزداد تشبّثاً بجذورها تأكيداً للهوية، واستمداداً للقوة المعنوية التي بها

وحدها تتجاوز كل المعادلات الباردة والحسابات الرقمية الخاسرة، وعندما عدنا إلى الماضي البعيد الحافل بجحافل من الشعراء وقرأناه بعيون الحاضر، الحاضر المأزوم لواقع عربي متخلّف ومُفتّت، واقع يواجه عدواً استيطانياً مسنوداً من قوى الهيمنة العالمية يهدف إلى اقتلاعنا من الأرض وتغيير الهوية، كان أبو فراس هو الشاعر الذي يلبي حاجات واقعنا الراهن، ويمتلك الردّ على التحدي الذي يواجهنا، وكان المقابل لأبي فراس في التاريخ الجزائري المعاصر هو الأمير عبدالقادر الجزائري فكل من الأميرين هو حلقة في سلسلة واحدة ممتدة في عمق التراث العربي، هدفها واحد الحفاظ على الهوية العربية المستقلة لهذه الأرض المقدسة، الأرض المنفتحة على السماء وعلى كل بقاع الأرض لتحقيق العدل والإخاء.

واجه كلاهما قوة عظمى تسعى إلى نفي الوجود العربي وطمس الهوية القومية ، الدولة البيزنطية وامتدادها الحديث الإمبراطورية الفرنسية، ولم تكن القوى متكافئة، وكان الواقع العربي في الدولة الحمدانية والجزائرية وفي الدول العربية الأخرى مُفتّتًا ومتخلّفاً، ولم يكن السؤال أمام عدوان سافر على الوجود والهوية يخضع لحساب المنطق والتجارة، بل كان هناك خيار واحد هو المواجهة المسلحة بكل ما هو متوافر. دخل أبوفراس المعركة تحت قيادة سيف الدولة وهو ما يزال في باكورة شبابه ودفع من دمه ثمناً لهذا الخيار، ودفع سنوات من عمره أسيراً لدى العدو، ولم تنحن قامته أمام جبروت العدو، ولا مبالاة القيادات العربية وتقاعس الأصدقاء. وقاد الأمير عبدالقادر الجزائر في معركة ضارية ضد قوة عظمى وبالوسائل القليلة المتاحة، وسط المؤامرات، وبذل كل مافي وسعه حتى انتهى أسيراً لدى فرنسا ثم منفياً في الدولة العثمانية.

أيها الإخوة،

عندما أنظر في وجوه الحاضرين أشعر بسعادة غامرة، فقد ضَمّت هذه القاعة مثقفين جاءوا من أقصى صحراء موريتانيا، إلى مثقفين جاءوا من أقصى سواحل

عمان، ومن مدينة الحمداني حلب إلى بحر العرب توافد أدباء وشعراء ومثقفون من مختلف البلاد العربية، يشدهم لسان واحد، هو اللغة العربية المقدسة، ويجمعهم هدف واحد هو الصعود بالشعر العربي والثقافة العربية إلى الحد الأقصى، وإذا كانت السياسة قد فرقتنا، فإننا وجدنا في المؤسسة أن الثقافة هي مدخلنا إلى توحيد العرب من خلال توحيد أدبائهم وشعرائهم والعمل معاً من أجل تحقيق إنجازات ملموسة لنهضة الشعر والأدب العربيين. إن هدف المؤسسة الرئيس هو الالتفاف على الصراع السياسي الذي مزّق العرب، والدخول من باب الوحدة الثقافية من أجل إعادة اصطفاف العرب في مواجهة تحديات العصر.

فخامة الرئيس أيها الأخوات والإخوة الكرام..

وهكذا ترون أن اللغة العربية هي القاسم المشترك الأعظم الذي يوحد أبناء أمتنا ويلتفون حوله في كل الظروف وأن واجبنا جميعاً مسؤولين ومواطنين الحفاظ عليه بكل ما أوتينا من طاقة كل من موقعه وكل حسب مسؤوليته ولنجعل هذا عهداً علينا وميثاقاً «إن العهد كان مسؤولا». لقد ارتكز الشعراء إلى وحدة العرب من خلال اللغة قديماً وحديثاً، وهذا أحمد شوقي في قصيدته عن دمشق يقول :

ويجمعنا إذا اختلفت بلاد

بيان غير مختلف ونطق

وإذا كنّا نؤمن بحرية الشعر،، فإننا نؤمن أيضاً بأن الشعر التزام طوعي بالهموم والآمال الجَمْعية، فالشاعر العظيم هو المرآة الصافية الصادقة التي تعكس على صفحتها كل ألوان الطيف لأبناء الأمة والشاعر العظيم هو الشاعر الذي يعكس الهم القومي الأكبر الذي تعاني منه الأمة وتناضل من أجل التغلب عليه وإزالته وأصدق تعبير عما نقول هو نداء المؤسسة الذي وجهته لشعراء الأمة للمشاركة في إصدار ديوان الشهيد (محمد الدرة). لقد تفاعل الإخوة الشعراء مع هذا النداء وأثبتوا كما هو العهد بهم دائماً انهم ضمير الأمة الحي ولسانها الناطق بالحق ويكفي أن أشير هنا إلى أن المؤسسة قد تسلمت في أيام قليلة أكثر من سبعمائة قصيدة ملبية لنداء

المؤسسة ومساهمة في إصدار هذا الديوان مع أن آخر موعد لاستلام القصائد هو نهاية شهر نوفمبر فلهم منا كل الإجلال والتقدير(*).

فخامة الرئيس...

يسعدني في ختام كلمتي أن أُنوِّه بذكرى عزيزة على العرب جميعاً تحلّ غداً، وهي ذكرى انطلاق الثورة الجزائرية، تلك الثورة التي قدّم فيها الشعب الجزائري خيرة أبنائه ليثبت بسيل من الدماء أن الجزائر حرة، وهناك على الطرف الآخر من عالمنا العربي شعب صغير ما يزال يقاتل ويدفع ثمناً باهظاً من أطفاله وشبابه ضد قوة عنصرية يملؤها الصلف والغرور ويدعمها كل الحقد التاريخي، وكلّ مطامع الهيمنة الغربية.

فباسم أولئك الأطفال الأبطال الذين يمثلهم اليوم معنا بروحه الشهيد محمد الدرة الذي سنحتفي به، باسمهم جميعاً أيها الشعراء أيها الإخوة والأخوات أستصرخكم بألا تنسوا أسرانا.

إننا ننحني إجلالاً لشهداء الأقصى الذين يقاومون بصدورهم العارية شراسة القوة العمياء وجنون التعصب، ونستشرف معهم وسط الدموع والدماء بزوغ فلسطين الحرة وانهيار الصهيونية.

تحية في بدء دورتنا هذه لبطلين من أبطالنا وَحَّدا بين السيف والقلم.

وتحية لكل شهداء أمتنا، الذين كتبوا بدمائهم تاريخنا المجيد، ولكل الشعراء الذين جعلوا من شعرهم جسراً للعبور إلى المستقبل المشرق.

وأخيراً تحية لأم الشهيد محمد الدرة الحاضرة معنا اليوم التي قدمت فداء لفلسطين فلذة كبدها طفلاً شهيداً صار رمزاً يمثل كل شهداء الانتفاضة المباركة وشكراً لها لقدومها معنا لتحيي شعب الجزائر شعب التضحية والفداء.. (تصفيق).

حفظكم الله جميعاً، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

(*) بلغ عدد المتقدمين حتى نهاية المهلة ١٢٧٦ شاعراً وقد تقدموا بـ(٢٢٠٠) ألفين ومائتين من القصائد.

ثم ألقى السيد عبدالعزيز بوتفليقة رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية هذه الكلمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين.

أخي الكريم عبدالعزيز سعود البابطين،

السادة أمناء مجلس مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين، للإبداع الشعري،

أصحاب المعالي والسعادة، أيها الضيوف الكرام،

أيتها السيدات الفضليات، أيها السادة الأفاضل.

حينما بلغني كتابكم الذي زف إلي بشرى اختياركم الجزائر لاحتضان الدورة السابعة لمؤسستكم الموقرة، هزني شعور غامر بالغبطة والاعتزاز، شابه رسيس من خوف طالما اعتراني في مثل هذه المواقف، خشية التقصير في منحي كرم الضيافة حقه، وواجب رعاية إخواني، وإنزالهم منازلهم من المحبة والتقدير، وذلك قناعة راسخة مني بأن بذل الجهد في إرضائكم ورعايتكم سيبقى دون المأمول، إذا قيس بجهدكم المبذول في نشر العلم والمعرفة، ونفض غبار الاندثار والنسيان عن كنوز تراثنا العظيم.

وما كان هذا بمستطاع لولا همة أخي وصديقي عبدالعزيز سعود البابطين.

فيا بائع السعادة والشباب في كل الأقطار ويا باني جسور التواصل بين الأجيال، جزاك الله عنا خيرا.

فكم نحن مدينون لك، أيها الصديق البر، بإحياء هذه الرموز وجمعها، وإعطائها بعض حقها، ولا نشك بأن اهتمامك بالشعراء الجزائريين هو اهتمام في نفس الوقت بالشعب الجزائري، يعزيه إلى حد بعيد في الفترة المأساوية التي أحاطت به. فقد كان يشعر بالوحدة والعزلة، وكأنه يتيم لا صديق له ولا شقيق، فترة صمتت فيها العصافير، وجفت الأقلام، وخرس الشعراء، وانطوى السياسيون على قضاياهم، وكأن الجزائر لا

تعنيهم، وأن قضيتها ليست قضيتهم، لا أقول هذا حسرة ولا تحدياً أو استفزازاً، ولكني مطالب من الشعب الجزائري، بأن أذكّر فقد تنفع الذكرى، إن ما حدث في الجزائر قد يحدث في أي بلد، وأن الأفراح والأتراح إنما هي دولة بين الشعوب، وأن شعبنا وأي شعب عربي لا نصير له في السراء والضراء إلا الأمة العربية وأقطارها دون استثناء.

أخي العزيز البابطين،

حينما وافتني رسالتكم الغراء بتسمية هذه الدورة بدورة أبي فراس الحمداني، وبرغبتكم في أن ألقي كلمة أمام هذا الجمع المختار من الشعراء والأدباء، ترددت كثيرا، ذلك أن هذا الميدان، ليس لي فيه باع ولا ذراع، وقد اختلفت بي السبل، فسلكت بي الحياة طريقاً، يضيق به الأدب، وينبو عنه القريض، فبأي لغة أتكلم أمامكم عن أبي فراس، وأنا لست فارس كلمة مثلكم.

وبما أنكم أقحمتموني في هذا الميدان، فها أنا جئت، لا لأنافس في محفل من محافل الأدب، ولا لأركب جواداً بين فرسان القلم، فلا حظّ لي في البلاغة والبيان، وليس لي في الأدب الرفيع طمع ولا نصيب، كلا ولا لأزيدكم شيئا تجهلونه عن أبي فراس، ولكنها الجرأة التي هي خصيصة تعرفونها في الجزائريين، تدفعني إلى أن أحيد عن خط الإجماع، وأتطفل عليكم بفذلكة هي أقرب إلى الهواة منها إلى الاختصاصيين، وقد وجدت منفذاً أغوص منه في الماضي البعيد، لأستخرج لآلىء شاعرنا أبي فراس مكنونة في رداء الأمير عبدالقادر بن محيي الدين الجزائري، وإذا كانت الجرأة تعطي الحق للعقاد بأن يقارن بين المتنبي ونيتشه، فإنها، وبدون أن أنهز بدلوي مع العلماء، تدفع بالغواة أو الهواة أحيانا إلى الغرور والاستفزاز، وبذا وجدتني أقارن بين أميرين فارسين شاعرين، وأنا أعرف حق المعرفة أني أمرج بحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان.

وبما أنكم أهل الدار باحتكاركم للمادة والموضوع، فإني أستضيفكم لله، وأستشرح صدوركم، وأستوسع بالكم، ما دمتم كرمتموني بالحضور، فتحملوا مني التطاول والجسارة.

لاشك أن أمير منبج سيأخذ منكم حصة الأسد، وأنا أتركه لكم جملة وتفصيلاً، وأخلط الحابل بالنابل في مقارنة بين أبي فراس والأمير عبدالقادر، تمهيداً لبعض الخطرات التي تقلق ضميري، والتي كثيراً ما تجعلني أحن إلى سكينة المهاد، وغفوة الوساد.

أنا لا أغرف من البحر الذي تغرفون، ولكن مما علق في ذاكرتي من علم علمنيه ربي زمن الصبا والشباب.

هل تسمحون باستحضار الأميرين الفارسين الشاعرين اللذين تداولت يمناهما السيف والقلم، فخطتا في التاريخ مصائر أمم، حيث كان أمير منبج يناقح بوادر الصليبية في المشرق، وكان أمير قيطنة يكافح أواخرها في المغرب، فكانت حياتهما كلها أحداثاً وحروباً وعذاباً وأسرا، على ما فيهما من رهف العواطف، ورقة الإحساس.

لقد مد أخي عبدالعزيز جسراً من الشام أرض البطولات، ليقطعه أبو فراس إلى الجزائر أرض البطولات، فيضرب فيها ناديه، ويلتقي بعشاقه ومحبيه، أرض لا يعدم فيها أمثاله من الأبطال، الذين قدموا أرواحهم فداء للوطن، وصوناً لاستقلاله وسيادته، وحفاظاً على عزته وكرامته، منذ عهد يوغرطة وماسينيسا، إلى الأمير عبدالقادر، فشهداء ثورة التحرير، إلى آلاف الضحايا الذين يعيا بهم الحصر، وكأنما كتب على هذه الأرض منذ القدم أن تدفع كما دفعت أرض الشام مهر الحرية والعزة والكرامة غالياً، ودون مساومة، وكأن الجزائر اصطفاها القدر بأن لا تعيش إلا بانتصارات باهرة أو بانكسارات محزنة، تلك سنة الله في خلقه، وما أصدق أبا فراس وتربه عبدالقادر حين يعتدان بذلك فيهتف الأول:

تهون علينا في المعالي نفوسنا
ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

ويجيبه الثاني:

ونبذل يوم الروع نفساً كريمة
على أنها في السلم أغلى من الغالي

إن المتتبع لحياة الرجلين يجد بينهما تشابهاً كبيراً، فهما – أميران فارسان، شاعران، يشتركان في صفات قلما اشترك فيها توأمان، تتجلى في ما نفثا من شعر، وما خاضا من معارك، وما عانا كلاهما في الأسر والمنفى وما اتصفا به من شيم عالية ومروءة وشهامة، وذودهما عن كرامة النفس، وعزة الوطن، وإعلاء كلمته.

وقد نشأ شاعرانا على ما ينشأ عليه الأمراء، من تمرس بالحرب، ومن حب للنجدة والفروسية، حصنهما ظهر الجواد، ورفيقهما السيف، وسميرهما سمهري مثقف، وقد ظهرت عليهما مبكرة مخائل الفتوة والنجابة، فعهد لهما ولياهما وهما في العشرين من العمر بمهمات في القيادة، وسوق الجيوش، والدفاع عن الوطن، وبيضة الإسلام، وقد أبليا بلاء علق بالزمن، ولصق بالتاريخ، وسيبقى خالداً ما بقي الزمن والتاريخ.

ولئن كانت الفروسية تبرز أكثر ما تبرز زمن الحرب، وكانت الحرب والسلم هما مختصر التاريخ البشري، فإن الشعر لا سيما العربي هو الذي يحفظ لنا هذا التاريخ، ويظل تلقائيا، بتقلده مسؤولية ذاكرة الشعوب، الموسوعة المتنقلة التي تدون الوقائع عبر العصور، في شهادات ثابتة، تضمن التواصل بين الأجيال في أساطير متجددة، وتخلد المشاعر والأحاسيس، فتنقلها ناطقة منذ القرون وكأنها وليدة اليوم، وإلا كيف اجتمع اليوم أبو فراس وعبدالقادر، بعد ألفية من الزمن كأنهما متعاصران، يهتفان بالحرية، ويتغنيان بشيم الفروسية، فالحياة عندهما كفاح، والموت بطولة، فحين يهتف أبو فراس:

«ونحن أناس لا توسط بيننا
لنا الصدر دون العالمين أو القبر»

سرعان ما يعضده عبدالقادر بقوله:

«من لم يمت عندنا بالطعن عاش مدى
فنحن أطول خلق الله في العمر»

ولعل ما يجعل علاقاتنا أكثر متانة، وأقوى على مجابهة الأهوال، هو هذا التوالد للأبطال، والتماثل في الصفات والمواقف، والتوافق في الأحداث وما يترتب عنها من نتائج، ليبقى كل ذلك عبراً ودروساً، تستلهم منها الناشئة جيلاً بعد جيل، سداد الرأي، وقوام السلوك.

فليس إذن من قبيل التمحل أو الشطط البحث عن وجه الموازنة بين أبي فراس والأمير عبدالقادر، فكلاهما قد ذاق مرارة الأسر، وطعم الخيانة، وكادت الظروف والملابسات التاريخية أن تكون واحدة، فقد عاش أبو فراس في زمن المتنبي في جو مشحون بالدسائس والتغيرات الخطيرة، والحروب الدامية، وتفسخ القيم، فنشأ على ما ينشأ عليه أبناء الملوك والأمراء، وكان عليه أن يحارب مع سيف الدولة، على جبهات متعددة، إخضاع القبائل المتمردة، ورد غارات الإخشيديين، ناهيك عن التصدي للفتن والانقلابات الداخلية، وأخيراً الصمود أمام زحف الروم البيزنطيين، هذا الزحف الذي كان تمهيداً بل بداية للحروب الصليبية التي اشتركت فيها جل الدول الأوروبية المسيحية لاحتلال قلب البلدان العربية.

وتشاء الظروف والملابسات التاريخية، أن يتكرر نفس السيناريو والإخراج، بعد عشرة قرون ولكن في المغرب العربي، فقد عاش الأمير عبدالقادر الحسني في عصر كانت الإمبراطورية العثمانية، التي بسطت خلافتها على البلاد العربية، تتناوشها الأسقام من كل جانب، وتتراجع جيوشها في كل مكان أمام الأوروبيين، في آخر زحفهم الصليبي، على كل الوطن العربي، وأصبحت تدعى بالرجل المريض، الذي ينتظر هلاكه في كل حين، في هذه الأثناء وفي سنة 1827 وقعت حادثة المروحة الشهيرة، التي قيل إنها كانت السبب في أن تثأر فرنسا لشرفها باحتلال الجزائر، غير أن الشرف المثلوم كما يزعمون انتظر إلى أن انكشف دفاع الجزائر بغرق الأسطول الجزائري درع البلاد المنيع، عندما هب لنجدة الأسطولين التركي والمصري في كمين بحري نصبته دول أوروبية، بما فيها روسيا، في نافارين، فخلا الجو لفرنسا التي فقدت أجزاء من إمبراطوريتها الأولى إبان حروب الثورة الفرنسية، وتنازلت لبريطانيا عن معظمها في سنة 1815 واعتقدت، وهي عميدة الكاثوليكية في أوروبا، أنها باحتلال الجزائر التي كانت تتزعم الجناح الإسلامي في شمال إفريقيا، ستفتح لها باباً للمسيحية، وفي نفس الوقت تتخلص من المعاهدة التي فرضت عليها سنة 1815، وتعوض مكانتها المتداعية في الرأي العام، إذا هي أحرزت نصراً خارجياً، وهكذا هاجم الأسطول الفرنسي

الجزائر، وقضى على المقاومة التركية الضعيفة، وعمت البلاد الفوضى، فهب الجزائريون للتصدي لهذا الغزو، وبايعوا الشيخ محيي الدين والد عبدالقادر، غير أنه اعتذر لتقدم سنه، وعين ابنه عبدالقادر بطلب منهم، وهو في بداية العشرين من عمره، فكان ابن بجدتها حقا.

في سهل غريس الخصب، بالقرب من معسكر، حيث يعتبر النبل الديني هو النبل الحقيقي، نشأ الأمير عبدالقادر في أسرة شريفة دينية، كان ربها من حماة الشريعة، ومن كبار أوليائها المختارين، على رأس الطريقة القادرية، وكان بيته الكبير موطن سلام وملجأ للطلبة والفقراء والحجيج، نشأ على ما ينشأ عليه كبار الأعيان، من تعلم الفروسية، والتمرس بالقتال، وحمل نفسه على ممارسة الرياضة البدنية والنفسية.

وكما خاض أبو فراس معاركه بكل شجاعة وإقدام وروية، قاد عبدالقادر حروبه بكل بسالة ودربة وحنكة، وتشاء الظروف أن تقهر أبا فراس ويقع أسيراً في قبضة الروم، مع ثلة من أصحابه، الذين خيروه بين الفرار أو الموت، فاختار الموت الذي هو الاختيار الطبيعي لأي فارس شجاع:

وقال أصيحابي الفرار أو الردى
فقلت: هما أمران أحلاهما مرُّ
ولكنني أمضي إلى مالا يعيبني
وحسبك من أمرين خيرهما الأسر
هو الموت فاختر ما علا لك ذكره
فلم يمت الإنسان ما حيي الذِّكْر

وتقلب له الدنيا ظهر المجن، فيصبح أسيراً، بعد أن كان أميراً، يعاني من فرط الانكسار، واليأس، والنسيان، بعد أن كان ملء الأسماع والقلوب، فاهتزت عقيدته، وثقته بالناس، وتجرع مرارة الجحود والنكران، بعد أن استبطأ فدية ابن عمه له، فلم يجد إلا الزفرات الحرى، والدموع يذرفها بكبرياء على مصيره المجهول:

تناساني الأصحاب إلا عصابة
ستلحق بالأخرى غداً وتزولُ
ومن ذا الذي يبقى على العهد إنهم
وإن كثرتْ دعواهمُ لقليل
أقلّبُ طرفي لا أرى غير صاحب
يميل مع النعماء حيث تميل
أكلُّ خليلٍ هكذا غير منصفٍ
وكل زمان بالكرام بخيل؟

غير أن اهتزاز ثقته بالناس لم تَطَلْ كبرياءه، واعتزازه بنفسه، وتيقظت فيه نخوة العربي الأشم حينما استدعاه ملك بيزنطة آنذاك وأراد التعريض به قائلا: «إنما أنتم العرب كتّاب، لا علم لكم بالحرب» فرد عليه بشهامة العربي المحارب: «ويحك أيها الملك، نحن نطأ أرضكم منذ ستين عاما، بالسيوف أم بالأقلام؟»، وحاول ملك بيزنطة أن يغريه ويوغر صدره على سيف الدولة، ولكن شموخه وأنفته أبيا له الانصياع، والسقوط في شرك الخيانة، وصرخ بملء فيه:

«وأيقنت أني بالوفا أمة وحدي»

ولكن أبا فراس لم يكن في الوفاء أمة وحده، فإن وفاء الأمير عبدالقادر لأصدقائه، وحتى لأعدائه قد فاق كل تصور، فقد شاءت نفس الظروف الداخلية والخارجية، والملابسات التاريخية أن تقهر الأمير عبدالقادر على تسليم سيفه لابن ملك فرنسا، حقناً لدماء الجزائريين، حينما وجد في نفس الموقف الذي وصفه أبو فراس بقوله:

ولكن إذا حمَّ القضاء على امرىءٍ
فليس له برٌّ يقيه ولا بحر

ويتجلى وفاؤه عندما دخل المغرب تحت ضغط الجيوش الفرنسية، وكاتبه بعض القبائل طالبين منه تولي العرش، ولكن وفاء الأمير وأريحيته أبت له النزول عند رغبتهم،

وخاطبهم قائلا: «إني دخلت بلاد السلطان، لا لأكون ضده، أو لنأخذ ملكه منه، فهذا ما لا يقبل به عاقل».

وحينما حل الأمل عبدالقادر واستقبل بالمشرق كما يستقبل الفاتحون، رأى فيه العرب المنقذ من وطأة الخلافة العثمانية، بعد أن أخذ الوهن يسري في أوصالها، وخاطبه بعض الوجهاء قائلين «أن لا نجاة، ولا نجاح للأقطار العربية جمعاء إلا بالاتحاد تحت رايتكم الشريفة»، رفض الأمير رفضاً قاطعاً اقتسام تركة الرجل المريض.

بل يذهب الأمير إلى أبعد من ذلك، فيرفض عرض الإمبراطور نابليون الثالث بأن يكون نائبا له في المملكة العربية التي كان ينوي إنشاءها في الجزائر، وفاءً لشعبه وتمسكاً بالكرامة، والمبدأ والسيادة، وكأنه كان يضع أمامنا المعالم والأضواء التي لا يجب أن نتخطاها في علاقاتنا، وتعاملنا مع الآخرين، مهما كان تسامحنا، ومهما بلغت أريحيتنا، وذلك عندما عرضت عليه فرنسا الإقامة بباريس، وأقطعته الضياع، والدور، والقصور حتى قصر تريبانون TRIANON فرفض ورد على تلك المغريات قائلاً: «إني لا أقبل هذا ولو فرشت لي سهول فرنسا ومسالكها بالديباج» لأنه كان يرى نفسه سجيناً.

وقد قال للطبيب الذي جاءه ملحاً عليه بالتفسح في الحديقة بعد أن ساءت حالته الصحية فرفض وأجاب:

«إني في ثكل من حريتي».

وفي ليالي الأسر الطويلة، يستذكر الإنسان سويعاته الجميلة، ليتجمل بها وليتحمل واقعه الأليم، وأي ذكرى أجمل من تلك التي قضاها مع من يهفو إليها القلب، وتطمئن إليها النفس، إلى الأم التي منحته الحياة وطرفا من الحب وأمسكت بالطرف الآخر، فاعتلقا مدى الحياة، غير أن الدهر يأبى إلا أن يمعن في إيلام الأميرين الأسيرين، فيختطف الموت والدتيهما، فيصرخ أبو فراس والألم يمزق أحشاءه:

أيا أم الأسير سقاك غيث

بكرمٍ منك ما لقي الأسيرُ

إلـى مـن اشــتكـي ولـن أنـاجـي
إذا ضـاقت بما فـيـهـا الصـدور
نُـسـلّـي عـنـك أنّـا عـن قـلـيـل
إلى مـا صـرت في الأخـرى نصـيـر

ويتفطر قلب الأمير عبدالقادر ألماً، فيقضي لياليا وأياماً لا يرقأ له دمع، وحينما يطالب ببعض التجمل يقول: «كيف ذلك وأنا فقدت أعظم من كان يحبني على وجه الأرض».

إن شدة الألم التي أنطقت أبا فراس بأجمل ما قيل في الشعر العربي عن فقد الأم، قد أخرست عبدالقادر بأبلغ صمت حيال غيابها، وكم:

خـرستْ لـعَـمْـر الله الـسـنـنـا
لما تكلم فـوقـهـا الـقـدر

ولكن ما تزال أمام الأميرين في العمر فسحة، وفي الشوق والحنين امتداد، وحبل الود لم ينقطع ولكن أمسكت بطرفة الآخر يد أخرى حانية، فاستحيا الأمير عبدالقادر أم البنين وراح يشكو إليها الفراق ويبثها الحب:

جـفـانـي مـن أم الـبـنـين خـيـال
فـقلبي جـريح والـدمـوع سـجـالُ
ولـو قلـت دمـعـي قـد مـلـكت فكاذب
بـدعـوايَ، بـل ذا غِـيـرةٌ وضـلال

بل يذهب أبعد من الشوق فيعترف بما لا تبوح به عادة نفس أبية طبعها العزة والكبرياء، ومن شيمه أن يكون صادقاً لا يخادع ولا يراوغ، فيقول:

ألا مـن مـنـصـفـي مـن ظبـي قـفـر؟
لـقـد أضـحـت مـراتـعـه فـؤادي
ومـن عـجـب تـهـاب الأُسْـد بـطـشي
ويـمـنـعـنـي غـزال مـن مـرادي

خليلي إن أتيتَ إليَّ يوماً
بشيراً بالوصال وبالوداد
فنفسي بالبشارة إن تُرِدْها
فخُذْها بالطريف وبالتلاد
إذا ما الناس ترغب في كنوز
فبنت العم مكتنزي وزادي

وقد يعجب الناس من غزل شاعر بأم بنيه، طالما هي عنده لا تحوجه إلى لوعة، مما يضفي على العاطفة في هذه الحال شيئاً من التكلف، حتى لا نقول شيئاً من البرودة، ولكن سرعان ما يزول العجب، عندما نعرف أن أم البنين هذه، وقد اتصفت بأخلاقها العالية، وجمالها البارع، وهي التي خيَّرها يوم تولى إمارة الجيش قائلاً: «إن شئت أن تبقي معي، وإن أبيت إلا أن تطلبي حقك فذلك بيدك، لأني تحملت ما يشغلني عنك»، فآثرت البقاء معه وسارعت إلى مده بكل ما تملك من حلِي وكانت حلاها أول وديعة في بيت المال، أوَ لا يحق له أن يحن لها، وفاء بوفاء، وهو من بيت يرابط فيه الأولياء، ويعمره الإيمان؟

وتتحول صبوات أبي فراس إلى صبابات عذاب، يهون معها العذاب، ويغدو الجمال عنده رديفاً للفروسية، فيعذب في قصائده، ويتفورس الجمال، فيبسط له يد الهوى، ويذل له دمعا من خلائقه الكبر، ومع ذلك كان عفيفاً شريفاً، مترفعاً لم يتبذل:

فيا نفس ما لاقيت من لاعج الهوى
ويا قلب ما جرَّتْ عليك النواظرُ
ويا عفَّتي مالي ومالك كلما
هممَتُ بأمرٍ همّ لي منك زاجر
كأن الحجا والصون والعقل والتقى
لديَّ لربات الخدور ضرائر

كما كان بعيداً عن اللهو والمجون، عزوفاً عن الشراب:

لئن خلق الأنام لحسْوِ كأسٍ
ومزمار وطنبور وعودِ

فلم يُخْلَق بنو حمدان إلا
لمجدٍ أو لبأسٍ أو لجود

وهذه الفضائل، من طهارة في النفس، وترفع عن الدنايا، وعفة في الأخلاق، يتقاسمها أبو فراس مع الأمير عبدالقادر، الذي كانت حياته تتسم بالزهد والتقى، بالرغم من أن كليهما كان معجباً بنفسه، فخوراً بقومه.

وكثيراً ما تستبد الوحدة والوحشة بأبي فراس، وفي لحظة انسحاق وجداني، تستيقظ فيه «الأنا» الطاغية، ويهدد بمنع القطر عن العباد والبلاد، إذا ما امتنعت عنه مالكة الفؤاد:

معللتي بالوصل والموت دونه
إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

وكاد قول الأمير عبدالقادر، أن يقرب من ذلك، حين أنشد مزهواً بعد انتصاره في إحدى معاركه:

ومن عادة السادات بالجيش تحتمي
وبي يحتمي جيشي، وتحرس أبطالي

وقول الأميرين ليس سوى تعبير عن حالة نفسية، في ظروف خاصة، انكسر فيها أبو فراس، تحت ذل القيد، وسورة الإحباط، وانتصر فيها عبدالقادر، فازدهى بالبطولة، وانتشى بالفوز، ونحن نبقى أميل إلى حكيم المعرة الذي يتجسد فيه الإيثار، ويحمل في أعمق مضمونه بعداً إنسانياً عالمياً، يتجلى في قوله:

ولو أني حُبِيت الخلد فرداً
لما أحببت بالخلد انفرادا
فلا هطلتْ عليَّ ولا بأرضي
سحائب ليس تنتظم البلادا

ولكن يتجسد هذا البعد الإنساني أكثر ما يتجسد في الموقف المشرف، الذي وقفه الأمير عبدالقادر من الفتنة التي كادت تعصف بالأخضر واليابس في سوريا بين

المسيحيين والمسلمين، موقف كان من الممكن أن يصبح مثالا يقتفى ويحتذى به، في العلاقات بين الأديان والدول، لو وجد الآذان الصاغية، والعقول الواعية، فقد كان الأمير يدرك بحكمته وبعد نظره، أن التطرف الديني، والبعد العقائدي، لا يعبران إلا عن ضيق أفق، وجهل بحدود الشرائع، فكان يخاطب الجميع بقوله: «لو أصغى إلي المسلمون والنصارى لرفعت الخلاف بينهم، ولصاروا إخواناً ظاهراً وباطناً ولكنهم لا يصغون»، واستطاع الأمير في تلك الحوادث الطائفية، أن يجسد الأريحية العربية، والتسامح الإسلامي، وأن يسعى جهد المستطاع، إلى حقن دماء المسيحيين، فأمن، بعد الله، زهاء عشرة آلاف من الذين أووا إلى كنفه، آمنهم من خوف وأطعمهم من جوع، وتعهدهم بالنفقة والحماية، بعين لا تنام، حتى أبلغهم مأمنهم، ووصف أحد المسيحيين، بلاء الأمير، ومضاء عزمه فقال: «لم يفتر الأمير في تلك الفتنة لحظة عن نصرة المظلومين، وإنقاذهم من القتل، وتطبيب الجرحى، وتعزية الثكالى واليتامى، وكان يقضي أكثر الليالي ساهرا، وبندقيته في يده حرصاً على مَن في حماه، فإذا غلب عليه النعاس أسند رأسه إلى فوهتها قليلا..»

لم ينسق الأمير وراء بعض العواطف الدينية، التي يتعطل معها كل تفكير وتمييز، ولا يقرها شرع أو صدق إيمان، فوقف بحزم وصرامة في وجه من يسيؤون، عن جهالة، إلى قداسة الكتاب والسنة، فجمع الناس وقال لهم، وكأنه مازال حيا بيننا: «إن الأديان وفي مقدمتها الدين الإسلامي، أجل وأقدس من أن يكون خنجر جهالة، أو معول طيش، أو صرخات نذالة تدوي بها أفواه الحثالة من القوم.. أحذركم من أن تجعلوا لشيطان الجهل فيكم نصيبا، أو يكون له على نفوسكم سبيل..». ولم يقف مثل هذا الموقف عبر التاريخ إلا صلاح الدين الأيوبي.

وطبقت شهرة الأمير الآفاق، بعد هذا الموصف الإنساني العالمي، وانهالت عليه النياشين، وأغدق عليه التكريم والتبجيل من كل مكان.

ولعل الذين لم يتعمقوا في حقيقة الدين الإسلامي، أو لم يعرفوا نبل الأمير وإنسانيته قد أخذ بهم العجب كل مأخذ، كملكة بريطانيا التي أرسلت إليه هدية ثمينة متعجبة مستفسرة، فرد عليها بقوله: «إنني لم أفعل إلا ما توجبه علي فرائض الإيمان، ولوازم الإنسانية»، ولو شئنا لقلنا بتعبيرنا المعاصر حقوق الإنسان.

وإذا وجدنا في شعر الأميرين بعض التشابه، فذلك لتشابه الظروف والأحداث، والأمانة العلمية تستدعي أن يدرج الأمير عبدالقادر في مصاف أقرانه من القادة البارزين امثال شاميل الداغستاني وعمر المختار والإمام ساموري، الجامعين بين التصوف والجهاد، وما الشعر عنده سوى الجانب الأقل شهرة من شخصيته حتى عند الشعب الجزائري، الذي يعرف عن حياته كل شيء كقائد جيش، ومؤسس أركان الدولة الجزائرية الحديثة ورئيس دولة محنك ملم بالعلاقات الدولية وقد يكون الشعر عنده من تمام الفروسية المألوفة عند سادات العرب.

ولذلك فهو يختلف عن أبي فراس، إذ قصر جل شعره على المحبة الإلهية، ونحا فيه منحى الرمزية التي اشتهر بها المتصوفة. فهو في خمرياته وغزلياته الإلهية كابن الفارض، والسهروردي، إذ نلمس فيهما عاطفة ملتاعة، وحبّاً مشبوباً، مما يعني الصدق في توجهه، وأنه أدرك الطريق الصحيح لمعرفة الحق تعالى، ويتضح ذلك جلياً في رائيته وحائيته، فمما جاء في الأولى:

معتَّقة من قبل كسرى مصونة
وما ضمَّها دنٌّ ولا نالها عصرُ
هي العلم كل العلم والمركز الذي
به كل علم كل حين له دور
وفي شمِّها حقا بذلنا نفوسنا
فهان علينا كل شيء له قدْر
وملْنا عن الأوطان والأهل جملة
فلا قاصرات الطرف تثني ولا القصر

وفي الثانية يقول:

ابداً تحنُّ إليكم الأرواح
ووصالكم ريحانها والراحُ
وا رحمتا للعاشقين تكلفوا
ستر المحبة والهوى فضاح

أما أبو فراس، الذي أعلن أنه ليس شاعراً، في حين يدعي بأنه أشعر من الفرزدق وجرير، فقد نما في بلاط ملك، كان فيه للشعر الغنائي رواج كبير، وانتهى إليه الفطاحل من أشهر شعراء العرب من أمثال المتنبي، والسري الرفاء، والزاهي علي بن اسحق، وأبي الفرج الببغاء، وأبي بكر الصنوبري، ثم النامي أحمد بن محمد الدارمي، الذي أخذ مقام المتنبي عند سيف الدولة بعد انفصاله عنه.

فأولى لمن كان في مثل هذا البلاط، وعاصر المتنبي نابغة الشعر العربي وانتقده وناظره، حتى أصبح يتحاشى مجالسته، «أن يكون في فخره حماسة متدفقة، وفي التعبير عن أحزانه انسياب رقيق»، وأن يذوب ويذيب رقة ولوعة، وهو على فراشه يعاني سكرات الموت:

أبنيّتي لا تجزعي
كل الأنام إلى ذهاب
أبنيتي صبراً جميلاً
للجليل من المصاب
قولي إذا ناديتني
وعييتُ عن رد الجواب
زَيْنُ الشباب أبو فراس
لم يمتَّعْ بالشباب

هذه الزفرة الحرى التي نفثها أبو فراس، في ألم وحزن رومنسي رهيف، قد اخترقت الزمن والقلوب، وتحدت القرون العجاف، تزداد تأثيرا في النفس، كلما ازداد لها المرء ترديداً، تبوأ بها صاحبها مكانة عالية رفيعة، ليبقى حيّاً خالداً، فنيّاً وروحياً، ولو كان أبو فراس وهو الذي اعتنق الفخر بنفسه وبقومه، لو كان يعلم كيف تكون مكانته في أمته، وبين شعراء العالم، عالية لا تتدنى، منيرة لا تنطفىء، فلن يبكي بتلك المرارة التي خاطب بها ابنته، ولن يأسف على أسر قصير أو طويل لقاء حياة لا تموت.

وهكذا نرى فارسنا عصي الدمع، حين يبكي لا تسقط من عينيه الدموع، وحين يتألم يرسلها زفرات حرى، وآهات لافحة، لا تصدر إلا عن نفس كريمة لفارس كريم اجتمعت فيه صفات الفتوة، كرم وفروسية، مروءة وشاعرية.

لا جدال إذن في أن أبا فراس من فرسان الشعر، ولا جدال في أن المتنبي كان وسيبقى شاعر العرب والحكمة، ولكن ما يشوبه أن قصر جل شعره إن لم أقل كله على المدح والهجاء، مما حدا بأبي فراس أن يعرض به دون أن يذكر اسمه ترفعاً كعادته وعفة، ويتبرأ من المدح، وينكر أنه شاعر:

نطقت بفضلي وامتدحت عشيرتي
فما أنا مداح ولا أنا شاعر

ومع اعترافنا بجزالة لغة المتنبي، ونفاذ حكمته، وبرقة البحتري وسلاسة شعره، ومع معرفتنا برأي المعري فيهما وفي أبي تمام، فإننا نترك الحكم للمختصين ليقرروا من أشعر الأربعة، إذا أضفنا إليهم أبا فراس.

وكان مصير أبي فراس مصير العباقرة من الشعراء العالميين، فقد مات شابا في سن أبي القاسم الشابي، وبوشكين، وجارسيا لورقا، وفوزي المعلوف، وألفريد دي موسي، ورينبو الشاعر المتمرد الذي بعد تفتحه على لغة العرب واختلاطه بهم أشاد ببطولة الأمير عبدالقادر في قصيدة باللغة اللاتينية عنوانها «يوغورطا» وكانت لازمتها: «عبدالقادر سليل يوغورطا»، وحمود رمضان شاعر وادي مزاب، ولا رمنتوف، ومن قبلهم طرفة بن العبد، هؤلاء الشموع التي احترقت، بسرعة ما ألهمتهم نار العبقرية، والنبوغ، ولوعة الوجدان، ذهبوا على قطار من العمر سريع، بعد أن اقتطعوا من حياتهم أجزاء، أهدوها لنا، لتطول أعمارنا بجمال ما جادت به قرائحهم من فتن السحر، وروعة الإبداع، وكأن العباقرة لهم من الجاذبية والجمال ما يجعل المنية تعشقهم وتقتطفهم في ريعان الشباب.

أيها الإخوة الكرام،

لقد قلت في بداية حديثي، أني كنت أرغب في مشاطرتكم بعض الخواطر التي لها علاقة بمشاكل الساعة في بلادي، كنت في شبابي أعتقد أن لغتي هي وطني وديني، وكنت كلما دخلت بلداً آخر ازددت حباً وتعلقاً بوطني، ولكني في نفس الوقت، فتحت لنفسي أبواباً تعرفت بها على عبقرية الشعوب، وخصوصياتها، ومعتقداتها، أو

اكتسبت سلاحاً جديداً استعملته ضد من جنى علي أو على قومي، ومن ثم أراني أقرب إلى تفكير المناضل مني إلى إحساس الأديب المرهف، ناهيك عن الشاعر الملهم، إنني أنتمي إلى جيل مخضرم، حاول أن يعد للحياة سلاحها، من منطلق البيئة والمحيط، وتلاطم الأمواج العاتية التي يتأرجح فيها المرء بين جاذبية المستجد من الأمور، لاسيما في ميدان اللغة والثقافة، وبين التشبث بالقديم والتقاليد، جاء من قال: «اعرف نفسك بنفسك»، ونقش على واجهة معبد دلف Delphe اليوناني «اعرف نفسك بنفسك وبمعرفة الغير»، وأكد القرآن الكريم حصافة هذا الرأي، «وفي أنفسكم أفلا تبصرون؟» وإذا سمحتم لي بتعميق الفكرة أقول «اعرف نفسك بنفسك، وبمعرفة الغير، وبالاعتراف به»، هكذا أكون منسجما مع مافي وجداني، وما في ضميري من معتقد.

لست هنا بصدد الحديث عن أدبائنا وعلمائنا ومفكرينا، وفلاسفتنا القدامى، فهذه مهمة نتركها إلى ذوي الاختصاص، من أبناء الجزائر ومن أبناء الأمة العربية، ممن لا يفرقون بين مشرقها ومغربها، وسيجدون بين الجزائريين قمماً في كل نوع من أنواع الثقافة والمعرفة، فلسنا متلقين فقط للحضارة العربية الإسلامية، بل منتجون مساهمون فيها بقسط وافر، يحتاج إلى من يسلط عليه الأضواء.

إذا كنت أعتز اليوم بالشبان الجزائريين وهم ينافسون أقرانهم من شباب الأمة العربية، فإني وفي بتقديري، واحترامي، واعتزازي للذين وظفوا ذات يوم إبداعاتهم بالفرنسية للدفاع عن الجزائر، يوم كانت منسية ومجهولة حتى عند الأشقاء، وإذا كنت أعتز وأفاخر برائعات محمد العيد، ومفدي زكريا، وابن خميس، وبكر بن حماد، والملك الشاعر أبو حمو موسى الثاني فإني أعتز وأفاخر كذلك، بخالدات كاتب ياسين ومالك حداد، ومولود معمري، ومولود فرعون رحمهم الله جميعا، وأفاخر بإبداعات محمد ديب نتمنى أن يمد الله في عمره.

وهذا يجرني إلى أن أتجرأ عليكم بتكريم رسمي، وامتنان صادق لكل أولئك المبدعين، الذين انتزعوا لغة المستعمر كغنيمة حرب واستعملوها بمهارة كسلاح للتصدي له، وحتى أتجنب التأويلات الخاطئة أو المغرضة، لن أذكرهم، والقائمة طويلة،

ولكني أكون مقصرا، إن سكت، في حق، آسيا جبار، التي نالت منذ أسبوعين، جائزة أدبية ألمانية، ليست بذاك البعد في قيمتها عن جائزة نوبل، ويسعدني أن أهنىء باسم الشعب الجزائري آسيا جبار الجزائرية الغيورة الأديبة التي دفعت عالياً صوت المرأة العربية إلى آفاق وأجواء الأدب العالمي، على غرار أخواتها اللائي لا أذكرهن نظراً لعددهن الكبير.

أيها الإخوة الكرام،

لم أتطرق فيما سبق لي من موازنة بين الأمير عبدالقادر وأبي فراس، إلا إلى ما سمحت به أوجه الشبه بينهما، متجنباً الخوض في مناقب هذا أو ذاك، التي كثيرا ما جرت أسلافنا كالصاحب بن عباد إلى تفضيل صقع على آخر، إني رجل مولع بالتليد من الحكمة والقول، وأحن إلى الشاعر القديم الذي افتتح معلقته العصماء بقوله: «هل غادر الشعراء من متردم».

إن العلاقة الحميمة بين المشرق والمغرب، لا يعكسها رأي الصاحب بن عباد، وإنما تترجمها قصة ذلك الشاعر المغاربي حينما دخل على الخليفة هارون الرشيد، فأراد أن يمازحه ويعرض به، على عادة الملوك في ملاطفة الرعية فقال له «يقال إن الدنيا طائر ذنبه المغرب» فأجابه الشاعر ببديهة فطرية، ونخوة يحسده عليها طارق بن زياد، وابن تومرت وعبدالمؤمن بن علي ويوسف بن تاشفين وغيرهم من قادة الموحدين والمرابطين والفاطميين، أجابه «صدقت يا أمير المؤمنين، إنه الطاووس».

قلت لن أنجر كأسلافنا إلى التفضيل، فالأمير عبدالقادر يظل رمزاً للبطولة ورائداً لبناء الدولة الجزائرية الحديثة أثناء حرب ضروس في حين يبقى أبو فراس رائداً من رواد الرومانسية التي لم تتفتق إلا في القرن التاسع عشر.

ومن يقرأ خاصة أسرياته (الروميات) وغزلياته يرى من الخطل القول بأن الرومانسية لم تنشأ إلا في القرن التاسع عشر لدى الشعراء الغربيين من أمثال ألفريد دي فينيي وألفريد دي ميسي، ولا مارتين وبايرون وغيرهم.

ومن الإجحاف أن نغمط حقه وحق معاصريه، ونزعم أن أدباء المهجر أحيوا بعد قرن من الزمن تلك الرومانسية الغربية، لمجرد أن بعضهم كان مزدوج اللغة والثقافة، إن مثل هذه الأحكام تقصير في حق الغنائيين العرب في عهد العباسيين، وتطاول على أدباء المهجر، وإنكار لعبقريتهم وقدرتهم على الخلق والإبداع والزج بهم في زمرة المفكرين المستلهمين من الثقافات الأجنبية، ولهم في الغنائية العربية نبع ثر المعين، وقد ارتووا، وأصبح لهم في الشعر باع وإبداع.

الآن وقد تطاولت وتجرأت عليكم بما لا تجهلون عن الأميرين عبدالقادر وأبي فراس، أراني أقول بالنسبة للشاعر السعودي الكبير، علي بن المقرب العيوني، شاعر الأحساء والجزيرة العربية، في القرنين السادس والسابع الهجري، أقول «اللهم لا علم لنا إلا ما علمتنا، إنك أنت السميع العليم»، وأعترف بجميلكم إن عرفتموني به، وفتحتم لي منبعا أرتوي منه، رجاء لا تخيبوا طامعا في كرمكم بإعفائه مما ليس له به علم.

أخي وصديقي العزيز

لقد وفقتم أيما توفيق في اختياركم الشعر ميداناً يتنافس فيه الشعراء الذين كانوا على مر العصور، لسان قومهم الذائد عن حماهم وأعراضهم، ولا أراهم اليوم إلا ضمير الأمة النابض، المعبر عن صرخات المعذبين، والمسحوقين تحت وطأة الحرمان والمعاناة، الداعي إلى الإخاء والمحبة بين أبناء البشر، ونبذ العنف، ودواعي الفرقة والتشتت، ولن يتأتى للشاعر أداء مهمته تلك، إذا كان معزولاً عن الجماهير حبيس نفسه ووحدته، وسجين تهويماته الذاتية، بعيداً عن هموم أمته، وتطلعات مجتمعه.

أخي عبدالعزيز،

أكرم بك رجلاً، أدمج أدب المشرق العربي في مغربه، وأدب المغرب العربي في مشرقه من المحيط إلى المحيط، أكرم بك أدباً وكرماً ومبادرة، صفات كلها محببة تحبذ لي أن أسألك مباشرة ما الذي جعلك تختار أبا فراس، في هذه الدورة؟ أتريد أن تتجول بنا في عالم المعرفة والثقافة والفن، أم تريد ان ترجعنا بهذه العبقرية، إلى الإحساس

المرهف، وحب الجمال، والبر بالوالدين، والترفع عن الصغائر، والصبر الجميل في الشدائد والمحن، وإيثار الموت الكريم على العيش الذليل، وكلها من مكارم الأخلاق، التي افتقدناها في هذا الزمن الذي ساء بأهله وناسه؟ ولكنك توكلت أنت ومن التف حولك من الأمناء الميامين في المؤسسة على الله، ثم على الهمم العالية، والمثل العليا والصالح العام، الذي يهون من أجله كل شيء، ورفعتم التحدي وأفلحتم، لأنكم كنتم وما زلتم دعاة علم ومعرفة، وحماة ثقافة وشعر وإبداع، فليت لنا مثلكم واحداً في كل قطر على امتداد وطننا العربي يتعامل مع الكلمة الشاعرة ومع الشعراء المحدثين، إذن لا نفتحت سبل الهدى لأقلام كثيرة ما تزال حائرة مشردة.

وكم تمنيت على من يسَّر الله له من أبناء الجزائر وحباه بالخير العميم والمال الوفير أن يسارع إلى مثل هذا التعامل المحمود في الميدان الثقافي وهو المحمود عند الله وعند الناس. أقول ذلك دون أن أنسى أو أتناسى ما يدق على أبوابنا من اهتمام جديد متجدد كل يوم بالثورة التي تدور من حولنا وكأننا عنها غافلون، وأعني بذلك ما استجد في علوم البيولوجيا والمواصلات المستحدثة وغزو الفضاء وغير ذلك من فتوحات التكنولوجيا.

ومهما يكن هدفك في تذكيرنا باختيارك أبا فراس لدورتنا هذه، فأنا أترك سرك أسيرك وأكتفي بهذا الجانب من الأخلاق الذي هو أساس بناء المجتمعات وعظمة الأمم، فإننا أحوج ما نكون إلى تلك الأخلاق التي مدح الله بها رسوله الكريم بقوله: «وإنك لعلى خلق عظيم»، والتي مازلنا نبحث عنها منذ افتقدها أحمد شوقي في عيد الفطر، ونحن في عشية العيد السادس والأربعين لثورة نوفمبر حيث قال:

وطني أسفتُ عليك في عيد الملا
وبكيت من وجْدٍ ومن إشفاقِ
لا عيد لي حتى أراك بأمة
شمّاء راوية من الأخلاق
ذهب الكرام الجامعون لأمرهم
وبقيتَ في خلْفٍ بغير خَلاق

أيظل بعضهم لبعض حاسداً
ويقال شعبٌ في الحضارة راقي
وإذا أراد الله إشقاء القرى
جعل الهداةَ بها دعاةَ شقاق

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الأستاذ عزالدين ميهوبي:

شكرًا جزيلاً لفخامة رئيس الجمهورية على كلمته الهامة التي جمعت بين الفكر والشعر والأدب والتاريخ والسياسة. الكلمة الآن للأمين العام الأستاذ عبدالعزيز السريع أمين عام المؤسسة لتلاوة أسماء الفائزين بجوائز الدورة، فليتفضل مشكوراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع - الأمين العام .

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيدي رسول الله وعلى آل بيته الطاهرين وصحبه الغر الميامين والتابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

فخامة الرئيس،

أخي رئيس المؤسسة ،

أود أن أحيي في البداية حضور السيد رئيس مجلس الأمة، والسيد رئيس المجلس الوطني الشعبي، والسيد رئيس الحكومة، والسيد رئيس المجلس الدستوري، ونخبة من وجوه السياسة والعمل العام في الجزائر الشقيقة، وإن دل حضورهم على شيء فإنما يدل على اهتمامهم بالأدب وبالثقافة وبالفكر، وإن سميت البعض، فإنني اختار من الرعيل الأول من المفكرين والأدباء الجزائريين كرمز، أستاذنا الدكتور عبدالله الركيبي، والسيدة زهور ونيس، كما أختار رمزاً للشباب نظيرة محمدي، وجمال دوغاني – أما ما كلفت به وهو صعب باعتباره يأتي بعد القول الفصل، فإني أبدأ بنبذة صغيرة عن فكرة الجائزة في الأدب وفي التراث العربي، فقد بدأت منذ فترة ما

قبل الإسلام لكن نبينا ﷺ أكدها حين أجاز كعب بن زهير ببردته في قصيدته المشهورة التي مطلعها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبولُ
متيم إثرها لم يفد مكبولُ

وقد تتابع الاهتمام بإجازة الشعراء، فصار الأمراء والخلفاء والموسرون يهتمون بإجازة الشعراء إذا استحسنوا قولاً أو إذا قيل في مدحهم، من ذلك قول خالد الكاتب:

رطيب جسمٍ كالماء تحسبه
يخطر في القلب منه مسلكهُ
يكاد يجري من القميص من النعـ
ـمةِ، لولا القميص يمسكه

هذه أجازها عليه ابراهيم بن المهدي.

جائزتنا لهذا العام فاز بها أربعة من الفرسان، سأعلن أسماءهم بالمناداة عليهم وتسلم الجوائز. أول هؤلاء، صاحب القصيدة الفائزة التي فازت من بين (٢٤٧) قصيدة تقدمت لنيل الجائزة، فنظرت فيها هيئة التحكيم، واختارت منها قصيدة الشاعر السعودي محمد الثبيتي وعنوانها (موقف الرمال، موقف الجناس)، وفاز بجائزة أفضل ديوان عن ديوانه (زهرة النار) الشاعر الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم (أبوهمام) من مصر. أما جائزة النقد فقد نالها كتاب (الشعر والمال) للأستاذ الدكتور مبروك المناعي من تونس، أما جائزة التكريم الكبرى وهي لا تخضع للتحكيم بل تخضع لمعايير وشروط يضعها رئيس مجلس الأمناء ويصادق عليها مجلس الأمناء، فقد اختير لها الأستاذ سليمان العيسى.

أدعو الآن باحترام فخامة الرئيس، والأخ عبدالعزيز سعود البابطين لتسليم الجوائز للمبدعين فليتفضلا.

بعد ذلك تلى السيد الأمين العام أسماء الفائزين واحداً واحداً ليقوم السيد رئيس الجمهورية ومعه رئيس مجلس الأمناء بتسليم الجوائز لأصحابها.

الأمين العام:

ما تبقى من برنامج الجلسة الافتتاحية هو: كلمة الفائزين ثم القصيدة الفائزة، وقبل ذلك أحب باسم المؤسسة، وباسم الدولة المضيفة أن أحيي النخبة المنتخبة من الحاضرين من مختلف أقطار الوطن العربي، واسمحوا لي أن أذكر أسماء بعضهم، والذين جاؤوا تكريماً للشعر وللفائزين، منهم المشير عبدالرحمن سوار الذهب، والعالم الجليل آية الله محمد علي التسخيري، ورئيس المجلس التشريعي الفلسطيني الأستاذ سليم الزعنون (أبو الأديب) وأستاذنا الكبير الدكتور ناصر الدين الأسد، وأستاذنا الكبير الدكتور شاكر الفحام، والأستاذ الأمين العام لاتحاد الكتاب العرب الدكتور علي عقلة عرسان، والشيخ صالح السالم أمير الطائف سابقاً، ومنهم أم الشهيد محمد الدرة.. «تصفيق حاد»، وأدعو الآن الدكتور مبروك المناعي لإلقاء كلمة الفائزين.

كلمة الفائزين للدكتور مبروك المناعي:

فخامة الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة رئيس الجمهورية الجزائرية.

سمو الشيخ عبدالعزيز سعود البابطين، رئيس مجلس أمناء مؤسسة البابطين للإبداع الشعري ونقده.

أصحاب المعالي والسمو السادة الوزراء ورؤساء الهيئات السياسية.

حضرات السادة والسيدات الشخصيات الأكاديمية والثقافية والنقاد ورجال الفكر والفن الإعلام.

قال بشار بن برد:

يسقط الطير حيث ينتثر الحَـ
ـبُ وتُغشَى منازل الكرماءِ

وإنه ليطيب لي أن أُطلق هذا القول على الجزائر الحبيبة كنفاً لهذه الندوة، وحاضنة لها محضونة في كل قلب عربي، وأن أطلقه أيضاً على مؤسسة البابطين قبّةً منصوبة لرعاية الشعر إبداعاً ونقداً ، متنقلة تُشدّ أطنابُها كل فصل في عاصمة عربية، ولها ما بين المضارب من اتساع نطاق المكان وحيّز الوجدان.

أيها الإخوة

لقد انتبه الشعراء منذ القديم إلى دور التشجيع المالي في زكاء الشعر وازدهاره كماً ونوعاً وعبارة وتمثيلاً ورواية ونقداً، وفي شحذ شاعرية الشاعر وتهذيب آلة الناقد، وجعلوا من ذلك معنى من المعاني الشعرية العريقة فقال نصيب الأصغر في الفضل البرمكي:

ما لقينا من جود فضل بن يحيى

ترك الناس كلهم شعراء

واستمر في ضمائر كبار الشعراء في عصور ازدهار الشعر الأولى أن التشجيع المالي يشحذ القرائح ويلهم الفنانين، وأنّ «حياة» الشعر مرتهنة به ارتهاناً، وهو قول أبي تمام :

وحياة القريض إحياؤك الجْو

د، فإن مات الجود مات القريض

والذي يلاحظ في هذا الشان هو السهولة التي حرك بها المال عند العرب أسباب الشعر، ثم كوْن الشعر ينمو بحجم المال ويزكو ويرتبط بنظام الكرم ارتباطا وثيقا يصبح بمقتضاه جزءاً منه ومظهراً من مظاهره.

وإن ارتباط الجودة في الشعر بالمال - فضلاً عن ارتباط وجوده به أصلاً وحجمه - أمر كان معروفاً ومقبولاً عند العرب منذ أن تكرس الاحتراف في الشعر وكان الشعراء والجمهور المتلقي للشعر والاطراف التي يقال فيها ولها يعونه تمام الوعي. وظهر منذ القديم بوضوح تعليل الجودة في الشعر بتعظيم الجائزة والرّداءة بقلتها ، وتفسير تفاوت إنتاج الشاعر الواحد في الفن بتفاوت حجم العطاء الذي كان يقول شعره عليه: فقد قيل لنصيب بن رباح آخر حياته « هرم شعرك! فقال: لا والله

ما هرم ولكن العطاء هرم». وقال ابن المعتز في أخبار ابن ميادة الشاعر: «وبقي ابن ميادة حتى أدرك أيام بني العباس، وقد مرّ على جعفر بن سليمان بن علي، وهو والي البصرة فأنشده:

يا جـعـفـر الخـيـرات يا جـعـفـرُ
لـيـتـك لا تُـنـعَى ولا تـقـبـرُ

فلما رأى جعفر ركاكة هذا الشعر وخفته قال: يا رماح، قال لبيك أيها الأمير، قال: أتمدح الوليد الفاسق بمثل ذلك الشعر، وتمدحني بمثل هذا؟

قال أيها الأمير، إن مدح الشاعر على قدر العطية وما علي من فسق الوليد وقد أعطاني أربعمائة ناقة. فأعجبه جوابه فأعطاه أربعمائة ناقة، وقال له: قل الآن مثل شعرك الذي تقول فيه فقال:

يمنونني منك الوصال وقد أرى
بأني لا ألقاك من دون قابلِ
وما أنسَ مِ الأشياء لا أنس قولها
وأدمعها يذرينَ حشْو المكاحل
تمتع بذا اليوم القصير فإنه
رهينٌ بأيام الشهور الأطاول

ويبدو لنا بناءً على ما تقدم أن التجويد في الشعر مأتاه ما سماه هيدجر «السرور الأقصى» الذي هو في رأيه مصدر كل إبداع جياش قوي مهما كان مجاله.

أيها الإخوة

ما أحوجنا في زماننا العربي هذا إلى أن تزداد حركة التشجيع على الشعر ونقده في وطننا العربي اتساعاً، وأن تستعيد نشاطها الذي كان لها في عصور ازدهارنا القديمة.. ما أحوجنا إلى أن تتكاثر هيئات رعاية الإبداع الأدبي وتتضافر

جهود الأفراد والمؤسسات على مزيد من دعم الإبداع ورعاية المبدع.. فنحن سليلو حضارة كان المثير وردّ الفعل فيها على صنع الجمال أبداً ماليّاً.

ولقد حاول البحث الذي أنجزناه، والذي نال شرف هذه الجائزة أن يجسم هذه الفكرة في نطاق طرح أشمل تصدينا فيه لدراسة صلة الشعر بالمال وأثر المال في آليات الإبداع الشعري، مما يرجع الفضل فيه إلى الجامعة التونسية وإلى كلية الآداب منوبة على وجه التخصيص.

حضرات السادة والسيدات

يطيب لي في ختام هذه الكلمة أن أنوه بالشرف الكبير الذي نالني بفوزي بجائزة مؤسسة البابطين للإبداع في مجال نقد الشعر، لما لها من مقابل في المرجعية الثقافية العربية، وأن أعبّر أصالة عن نفسي ونيابة عن الإخوة الفائزين، عن خالص الشكر لهيئة الجائزة ومجلس أمنائها وخاصة رئيسه الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، وللعاملين بها وعلى رأسهم الأستاذ عبدالعزيز السريع وللمتعاونين معها في مختلف مواقع التنظيم والتحكيم والتقويم.. على الدعم الموصول الذي ما انفكت المؤسسة تقدمه لجهود الشعراء والنقاد العرب، وعلى المساعي الخيّرة التي تسعاها في خدمة الثقافة والعلم في الوطن العربي وفي العالم الإسلامي، وعلى إحيائها تقاليد وسنناً حسنة ضاربة بجذورها في ماضي الأمة.

«فأما الزبد فيذهب جفاءً، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض».

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الأمين العام...

نسيت أن أحيي أحفاد الأمير عبدالقادر الجزائري ورمز هؤلاء جميعاً السيدة الأميرة بديعة الحسني الجزائري (تصفيق) والآن أدعو الشاعر محمد الثبيتي لإلقاء قصيدته الفائزة بعد ذلك استمع الحضور إلى قصيدته وهي بعنوان **موقف الرمال.. موقف الجناس:**

النص الأول:

ضمّني،
ثم أوقفني في الرمالْ
ودعاني:
بميمٍ وحاء وميم ودالْ
واستوى ساطعاً في يقيني
وقالْ:
انتَ والنخلُ فرعانِ
أنتَ افترعتَ بناتِ النوى
ورفعتَ النواقيسَ
هنَّ اعترفنَ بسرّ النوى
وعرفنَ النواميسَ
فاكهةَ الفقراءِ
وفاكهةَ الشعراءِ
تساقيتما بالخليطين:
خمراً بريئاً وسحراً حلالْ.

✡✡✡✡

أنتَ والنخل صنوانِ
هذا الذي تدّعيه النياشينُ
ذاك الذي تشتهيه البساتينُ
هذا الذي
دخلتْ إلى أفلاكه العذراءْ
ذاك الذي
خلدتْ إلى اكفاله العذراءْ
هـذا الـذي فـي الخـــــــريـف
احتمالْ
وذاك الذي في الربيع اكتمالْ.

✡✡✡✡

انتَ والنخلُ طفلانِ
واحدٌ يتردّد بين الفصولْ
وثانٍ يردّد بين الفصولْ:
أُصادق الشوارعْ
والرملَ والمزارعْ
اصادق النخيلْ.

✡✡✡✡

اصادق المدينهْ
والبحرَ والسفينه
والشاطئَ الجميلْ.

✡✡✡✡

أُصادق البلابلْ
والمنزلَ المقابلْ
والعزفَ والهديلْ.

✡✡✡✡

أُصادق الحجارهْ
والساحة المناره
والموسمَ الطويلْ
انتَ والنخلُ طفلانِ
طفلٌ قضى شاهداً في الرجالْ
وطفلٌ مضى شاهراً للجمالْ.

✡✡✡✡

انتَ والنخلُ سيّانِ
قد صرتَ ديدنهنَّ
وهنّ يداكَ
وصرتَ سماكاً على سمْكِهنّ

وهنّ سَماكْ
وهنّ شهدْن أُفول الثريّا
وأنت رأيتَ بزوغ الهلالْ.
☆☆☆☆
تسري الدماءُ من العذوقِ
إلى العروقِ
وتنتشى لغةُ البروقْ:
- أيّ بحر تجيدْ؟
أيّ حبر تريدْ؟
- سيدي لم يعد سيدي
ويدي لم تعد بيدي
قال:
أنتَ بعيد كماء السماءِ
قلتُ:
إني قريبٌ كقطر الندى
المدى والمدائنُ
قفرٌ وفقرُ
والجنى «والجنائنُ»
صبرٌ وصَبرُ
وعروسُ السفائنِ
ليلٌ وبحرُ
ومدادُ الخزائنِ
شطرٌ وسطرُ
قالَ:
يا أيها النخلُ
يغتابك الشجرُ الهزيلْ
ويذمّك الوتدُ الذليلْ
وتظلّ تسمو في فضاء اللهِ
ذا ثمرٍ خرافيٍّ
وذا صبر جميلْ
قال:
يا أيها النخلُ
هل ترثي زمانكَ
أم مكانكَ
أم فؤاداً بعد ماء الرُّقيتين
عصاكْ؟
حين استبدّ بك الهوى
فشققتَ بين القريتين عصاكْ
وكتبتَ نافرةَ الحروف ببطن
«مكّةَ»
والأهلّةُ حول وجهك مستهلّه
والقصائدُ في يديك مصائدُ
والليلُ بحرٌ للهواجس
والنهارُ
قصيدةٌ لا تنتمي إلا لباريها
وباري النايْ
يا طاعناً في الناي
اِسلمْ،
إذا عثرتْ خطاكْ
واسلمْ،
إذا عثرتْ عيونُ الكاتبين على
خَطاكْ

وما خَطاكَ؟!
إني أُحـــدّق في المديـنة كي
أراكَ
فلا أراكْ
إلا شميماً من أَراكْ.

النص الثاني:

أمضي إلى المعنى
وامتصّ الرحيقَ من الحريقِ
فارتوي
واعلُّ
من
ماءِ
الملامِ
وأمرُّ ما بين المسالكِ والمهالكِ
حـــيث لا يمٌّ يلمُّ شـــتـــاتَ
أشرعتي
ولا أفقٌ يضمّ نثارَ أجنحتي
ولا شجرٌ
يلوذُ
به حَمامي
أمضي إلى المعنى
وبين أصـــابعي تتـــعـــانق
الطرقاتُ
والأوقات، ينفضُ السرابُ عن
الشرابِ
ويرتمي
ظِلّي
أمامي
افتضُّ أبكارَ النجومِ
وأستزيد من الهمومِ
وانتشي بالخوف حين يمرّ منْ
خدر الوريدِ
إلى
العظامِ
وأجوب بيداء الدجى
حـتى تبـاكـرني صـبـاحـات
الحجا
أَرِقاً
وظامي.

☆☆☆☆

- إني رأيتُ.. ألم ترَ؟!
- عينايَ خانهما الكرى
وســـــهـــيلُ ألقى في يمين
الشمسِ
مهجتَه وولّى والثريا حلُّ في
أفلاكها
بدرٌ
شاميْ
يا بدرَها
وهدى البصيره
يا فخرَها
وهوى السريره

يا مُهرها
وحِمى العشيره
يا شَعرها
ومدى الضفيره.

✡✡✡✡

في ساحة العثراتِ
ما بين الخوارجِ والبوارجِ
ضجَّ بي
صبري
واقلقني
مُقامي
فمضيت للمعنى
أُحدّق في أسارير الحبيبة
كي
أُسمّيها
فضاقتْ
عن
سجاياها
الأسامي
الفيتُها وطني
وبهجةَ صوتها شجني
ومجدَ حضورها الضافي
مناي
وريقَها
الصافي
مُدامي

ونظرتُ في عين السَّما
فخبتْ شَرَاراتُ الظما
وانشقَّ
عن مطرٍ
غماميْ
للبائتين على الطوى
والناشرين لما انطوى
والناظرين
إلى
الأمامِ
للنخل للكثبان للشيح
الشماليِّ
وللنفحات من ريح الصَّبا
للطير في خضر الربا
للشمس للجبلِ
الحجازيِّ
وللبحرِ
التهاميْ.

من ديوان يُعد للطبع

****

الجلســة
الأولــى

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور عبدالله مهنا:

بسم الله الرحمن الرحيم. والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

أيها الإخوة والزملاء:

إنها لسعادة غامرة أن يجتمع هذا الحشد من المفكرين والمثقفين والنقاد للإسهام في أعمال هذه الندوة الفكرية المصاحبة لدورة أبي فراس الحمداني. في هذه الليلة نلتقي بموضوعين.

- الموضوع الأول يلخص لنا الدكتور يوسف بكار فيه كتابه (عصر أبي فراس الحمداني)

- الموضوع الثاني (القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني)، للدكتور عبدالله التطاوي.

ويؤسفنا أن الدكتور عبدالله التطاوي قد اعتذر عن عدم الحضور لظروف خاصة، والبحث كما تعلمون قد وزع قبل وقت سابق، ولعلكم قد قرأتموه جميعاً، وسنكتفي بالتعليق أو التعقيب على هذا البحث، ثم بعد ذلك نفتح باب المناقشات العامة. يتفضل الآن د. يوسف بكار.

الدكتور يوسف بكّار

هذه الأوراق ملخص لكتاب بهذا العنوان " عصر أبي فراس الحمداني " هو الذي كلّفت كتابته لهذه الدورة .

أبو فراس الحمداني الحارث بن سعيد بن حمدان (٣٢٠ - ٣٥٧هـ) من أسرة ترتد في نسبها الأبعد إلى قبيلة " تغلب "، وفي نسبها الأدنى إلى " حمدان بن حمدون " الذي استقلّ بالموصل في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري (عام ٢٧٤ هـ) ثم خلفه ابنه " حسين " الذي ندبه المعتضد إلى قراع هارون الشاري إذ أسره بعد قتال قصير، ثمّ أبلى في مجاهدة القرامطة بلاء حسناً، وأسر " صاحب الشامة "، وحارب

الطولونيين بمصر وانتصر عليهم بمشاركة أخويه داود " المزرفن " وأبي الوليد «الحرون» لكنه لم يبق ثمة بل عاد إلى بغداد . وهو الذي فتح بلاد فارس وشارك في خلع المقتدر أول مرة عام ٢٩٦هـ، بيد أن المحاولة فشلت فعاد الخليفة بعد ليلة واحدة، وأرسل في طلبه فوجده قد هرب إلى الموصل، وأرسل إلى أخيه عبدالله (أبي الهيجاء) ليقبض عليه فاقتتل الأخوان دون جدوى، لكن الخليفة قبل بآخرة شفاعة الوزير ابن الفرات فيه فعاد إلى بغداد وولّي قم وقاشان .

وكان من أبناء حمدان : أبو الهيجاء، وأبو العشائر، وأبو إسحق (إبراهيم)، وأبو سليمان (داود المزرفن)، وأبو السرايا (نصر)، وقد كان لهم شأن وحول في الدولة العباسية في الربع الأول من القرن الرابع بتوليهم ولايات فيها .

كان أبو الهيجاء ابرزهم، فقد ولي الموصل من عام ٢٩٣ إلى عام ٣١٧هـ، وكانت له أعمال جليلة إذ حمى الحج من فتن القبائل، وقضى على ثورة يوسف بن أبي الساج، ثم خلفه ابنه الحسن (ناصر الدولة) الذي ضمّ إلى الموصل بلاد ربيعة وأسس فيها نواة دولة بني حمدان، وهو الذي أوعز بقتل ابن رائق، فنال رضى الخليفة (المتقي) الذي جعله " أمير الأمراء " ولقبه بـ«ناصر الدولة»، ولقب أخاه الأصغر عليّاً بـ«سيف الدولة»، وهنا واتتهم الفرصة، فتوجه الاثنان عام ٣٣٠هـ بجيش كبير إلى بغداد وطردوا " البُريديين " الذين هرب المتقي من بغداد منهم واحتمى بالحمدانيين . وأخذ ناصر الدولة يمارس سلطاته ببغداد مهتماً بالعمارة وضرب دنانير جديدة في حين ضيّق على الخليفة وغصب ضياعه وضياع أمه، لكن إمرة الحمدانيين ببغداد لم تعمّر أكثر من ثلاثة عشر شهراً لاضطراب الأمور فيها، وخلافات سيف الدولة مع الجنود الأتراك . وعاد ناصر الدولة إلى الموصل وبسط نفوذه على ما جاورها أيضاً .

كان الخلاف بينهم شديداً، إذ قتل أبو الهيجاء عمّه سعيداً (أبا العلاء) والد أبي فراس عام ٣٢٣هـ، وقبض أبو تغلب بن ناصر الدولة على أبيه عام ٣٥٦هـ وحبسه في قلعة " كواشي " إلى أن مات عام ٣٥٨هـ . ومن المؤسف أن أبا تغلب لاطف طاغية الروم وهادنه وقدّم إليه الميرة، وأن بعضهم دخل في طاعة البويهيين، وبعضهم دخل في طاعة عزيز مصر، وآخرين دخلوا في طاعة عمهم شريف (أبي المعالي) في حلب .

انتهت دولتهم بالموصل عام ٣٦٨ هـ بعد أن ملكوها هي وما جاورها ما يزيد على سبعين عاماً دون أن تكون تحت سيطرتهم الفعلية دائماً، إذ كانت مرتبطة ببغداد، وكانوا هم يجلون عنها ويعودون إليها . وصف رجالات الحمدانيين بالموصل بأنهم «كانوا على جانب كبير من الذكاء والكياسة وحسن الفهم لسياسة الدولة، فكانوا يبسطون سلطانهم على الخليفة بسطاً تاماً، فإذا لاحظوا خطراً يحدق بهم بدأوا يتراجعون»[١]

وقيل إنّ همّ أكثرهم كان ينصبّ على الاستئثار بخيرات البلاد " دون أن يلتفتوا إلى مفهوم الدولة وعزّة الملك بمعناه الواسع الذي فهمه حفيدهم سيف الدولة "[٢].

أمّا سيف الدولة، الذي كان بدءاً على واسط ونواحيها،، ففتح حلب وأنشأ فيها دولته عام ٣٣٣هـ، ولمّا تقلّبت به الأحوال انتقل إلى الشام وملك كثيراً من الشام والجزيرة . ولما توفي عام ٣٥٦هـ خلفه ابنه سعد الدولة الذي خلفه بعد وفاته عام ٣٨١هـ ابنه سعيد الدولة الذي زال بموته مسموماً عام ٣٩٢هـ، ملك الحمدانيين الحقيقي في حلب .

على الرغم ممّا وُصف به الحمدانيون وقيل عنهم " إنهم أسوأ من يمثل خصال البدو"[٣]، وإنهم نهبوا أموال الرعية وأملاكهم، وإن أمرهم بينهم كان شديداً لا سيما بين فرعهم في الجزيرة[٤]، وإلى حدّ ما في الشام إذ قتل أبو المعالي بن سيف الدولة أبا فراس بعد استئمانه، على الرغم من كل ذلك فقد كانوا جميعاً النفوذ العربي الوحيد إزاء النفوذين التركي والفارسي في القرن الرابع الهجري. ولأبي فراس رائية في (٢٢٥) بيتاً سجل فيها أيام أهله الأقربين ومآثرهم، مطلعها :

لعلّ خيال العامريّة زائرُ
فيسعد مهجور ويسعد هاجرُ

ومقطعها :

نطقتُ بفضلي وامتدحتُ عشيرتي
وما انا مدّاح ولا انا شاعرُ

عصر أبي فراس السياسي هو القرن الرابع الهجري، الذي أهلّ والخليفة هو المقتدر بالله (٢٩٥ – ٣٢٠هـ) والذي كانت له سمات يكاد المؤرخون والدارسون يجمعون

على أنها تتمثل في أفول شمس الدولة العباسية، وضعف الخلفاء، واستبداد العمّال، وسطوة النزعات الأعجمية على الروح العربية، وقيام دويلات في أنحاء المملكة الإسلامية كان من أكبر همّ رجالها أن يستأثروا بخيراتها ويوطدوا فيها نفوذهم الشخصي، ويرهقوا الناس بضروب من العسف، واستمرار حركة القرامطة، والدسائس والاضطرابات والفوضى والاقتتال . وكان من أكبر نتائج هذا طمع الروم في أن يعيدوا الكرّة على بلاد الإسلام، فانضاف هذا الخطر الخارجي إلى الانقسامات والحروب الداخلية بين حكام الدول أنفسهم وبينهم وبين حكام الدول الأخرى .

لم تكن دولة الحمدانيين في الموصل وحلب بمعزل عما كان يسود العصر كلّه . وعلى الرغم من أن عهد سيف الدولة كان عهدهم الذهبي، فقد جابهتهم أحداث داخلية وأخرى خارجية، أو كما قال المتنبي لسيف الدولة :

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ
فعلى أيّ جانبيك تميلُ

فأمّا الأحداث الداخلية، ما كان منها من داخل دولتهم ومن داخل الدولة الإسلامية نفسها، فكانت على غير جبهة . ففي جبهة الصراع مع القبائل أخضع سيف الدولة النزارية واليمانية و " بني كلاب "، وفي جبهة الصراع مع القادة والغلمان أجهض تمرد هبة الله بن ناصرالدولة في " حرّان " وعصيان غلامه " نجا " في «ميّافارقين» . أمّا عصيان " قرغويه " و " بكجور " لسعد الدولة فامتد إلى حرب طويلة بينهم آلت إلى استعانة الأمير بالروم وبكجور بالفاطميين فكان لهما الغرم وللروم والفاطميين الغنم (٥) .

وأمّا في المواجهة مع أهل المدن، فقد حارب هبة الله بن ناصر الدولة أهل «حرّان» لمّا امتنعوا على واليها والأمير عند عمّه في حلب، وحارب قرغويه نائبُ سيف الدولة "رشيق النسيمي " في حلب التي سار إليها بعد أن ألّب أهل أنطاكية على العصيان، ثم حارب ابن الأهوازي في أنطاكية . كما حارب ناصر الدولة عام ٣٥٩هـ، أهل حرّان ولما جنحوا للصلح عاد إلى الموصل وتصدّى لبني نمير الذين عاثوا فيها (٦) .

وكانت جبهة الحمدانيين مع القرامطة من أعتى الجبهات بعد بلاء الحسين بن حمدان فيهم إذ كان السيف الذي دوّخهم وطاردهم في كلّ مكان [٨]، فقد قاتل ناصر الدولة " ابن مطر" وأسر أبو السرايا نصر بن حمدان " محمد بن صالح بالبوازيج "، وكلا الرجلين ظهر في نصيبين ؛ وفي عهد سيف الدولة قُضي على " المبرقع " وعلى "مروان العقيلي" .

أما حربهم مع البويهيين فبدأت منذ عام ٣٣٤هـ عام دخول معز الدولة بغداد التي تحاربوا فيها، ثمّ امتدت في أكثرها بين معز الدولة وناصر الدولة في الموصل وأكثر ديار بني حمدان، وكانت سجالاً تتخللها عقود صلح وضمانات مالية، وانحصرت في النهاية بين عضد الدولة وأبي تغلب بن ناصر الدولة، إذ ظلّ الأول، بعد أن استولى على الموصل، يلاحق الآخر في كل ناحية يمّم إليها .

وأمّا حربهم مع الإخشيديين، فقد بدأها الإخشيد نفسه في العام الذي ملك فيه سيف الدولة حلب (٣٣٣هـ) بتسيير كافور ويأنس المؤنسي إليه، لكن سيف الدولة هزمهم وهربوا إلى حمص فدمشق، وكاد الأمر يقف هنا لو قبل الأمير عرض الإخشيد بالاقتصار على ما في يده . ولولا أن أهل " الرستن " منعوا الأمير من العودة إليها بعد خروجه منها إلى الأعراب لما أتيح للإخشيد أن يتعقبه ويدخل حلب عام ٣٣٤هـ، لكنه تصالح مع سيف الدولة بأخرة وعاد إلى دمشق بشروط . ولما ملك سيف الدولة دمشق تجددت الحروب بينه وبين الإخشيديين، فأخرجوه منها وتتبعوه إلى حلب التي تركها إلى الرقة لكنه ظفر بها من بعد، وتجدد الصلح مرّة أخرى بينه وبين ابن الإخشيد بالشروط السابقة التي كانت بين سيف الدولة والإخشيد نفسه .

وأمّا نزاعهم على الجبهة الفاطميّة فبدأ باستيلاء جعفر الكتامي عام ٣٥٨هـ على الرملة وطبرية ودمشق، ودخولهم حلب في عهد سعيد الدولة حفيد سيف الدولة وانتشارهم في أنحاء الدولة مما دفع سعيداً إلى الاستعانة بالروم الذين فشلوا في صدّ الفاطميين بدءاً وتمكنوا منهم بأخرة . وبعد موت سعيد اضحت الحكومة الفعلية للؤلؤة السيفي الذي اعترف بسيادة الفاطميين على حلب، وظل يدفع الجزية إلى الروم .

أمّا الأحداث الخارجية فكان أهمها محاربة الروم والتصدي لهم، فالثغور البكريّة أصبحت في أيدي الروم عام ٣١٦ هـ، وفي عام ٣١٧هـ عجزت الثغور الجزريّة عن دفعهم عنها وكاد أهلها يدخلون في طاعتهم . في أوان الضعف ذاك بزغ نجم سيف الدولة فكانت له معهم سجالات وأحداث ومعارك حتى قيل إنه غزاهم «أربعين غزوة له وعليه»[٨] بدأت عام ٣٢٤هـ قبل أن يؤسس إمارته في حلب، وهو ما عرف بغزواته الأولى، أمّا غزواته الأخرى فقد تمكنت من رصد تسع عشرة كبرى منها، كتب له النصر في عدد منها، لكنّ معركة " مغارة الكحل " عام ٣٤٩هـ كانت من أمرّها عليه بعد انتصاره في البداية، حتى سميت " غزاة المصيبة "، وكان عام ٣٥١ هـ من الأعوام المؤلمة في تاريخ المسلمين عامة وسيف الدولة خاصة، إذ استولى الروم على "عين زربة" فكان سقوطها ذريعاً، وانهزم الأمير وظفر الروم بقصره ونهبوا كلّ ما فيه وحرقوه، وحرقوا المسجد الجامع والأسواق، وأكثروا الأسرى من الرجال .

لقد تلاشت بموت سيف الدولة دولة آل حمدان، ولم يقو ابنه شريف (أبو المعالي)على توطيد ما عجز عنه والده، بل أفسح المجال أمام الروم ليوغلوا في ديار الشام والعراق أيضاً.

إن يكن الروم تخلصوا من سيف الدولة، فإن ديار الإسلام لم تتخلص من شرورهم، وظلوا سادرين في تحقيق مآربهم الأبعد والأعمق من حملاتهم على المدن والثغور واستيلائهم على كثير منها منذ عام ٣٥٧ هـ إلى عام ٣٦٢هـ، ولم يكن عسيراً عليهم أن يوطّدوا سلطانهم في تلك الأنحاء لولا انصرافهم إلى الحروب في أوروبا، لأنه لم تكن للحمدانيين بعد وفاة سيف الدولة ما كان له من قوة وبأس وعزيمة ومضاء .

وكان لأبي فراس موقع في دولة بني حمدان في حلب في كنف ابن عمّه سيف الدولة الذي تعهده بالتربية بعد مقتل والده واصطحبه هو ووالدته معه إلى حلب عام ٣٣٣هـ، وكان يعجب جداً بمحاسنه، ويميّزه بالإكرام عن سائر قومه، ويصطفيه لنفسه، ويصطحبه في غزواته، ويستخلفه على أعماله، في حين أن أبا فراس كان ينثر الدر الثمين في مكاتباته إيّاه، ويوفّيه حقّ سؤدده، ويجمع بين أدبي السيف والقلم في خدمته[٩] .

فمن مظاهر اصطناعه وتمييزه له عن سائر قومه إعطاؤه " ضيعة " بمنبج[10] قبل أن يوليه عليها عام ٣٣٦هـ، وكان يصطفيه بقوله له: " سيدي " أحياناً، وقد أخذه معه عام ٣٣٢هـ، إلى " ملطية "، وجعله يغزو معه في بعض غزواته كغزوة عام ٣٣٩هـ التي فتحوا فيها " حصن العيون " و "حصن الصفصاف " . وفي عام ٣٤٠هـ ندبه إلى بناء «رعبان» التي دمّرتها الزلازل . وذكر أبو فراس نفسه أنه لحق، بتكليف من ابن عمّه، بقبائل " كعب " بديار مضر لمّا استفحل أمرهم وردّهم إلى الطاعة . وقدّمه سيف الدولة لفتح " حصن عرقة " حين ساروا لفتح بلاد الروم . وكان عام ٣٤٢هـ مع الأمير حين اشتبك مع الدمستق وراء " مرعش "، كما كان معه عام ٣٤٣هـ في قتال القبائل النزارية واليمانية . وأبو فراس هو الذي هزم قبيلة " كلاب " ببالس، والذي قتل " جعفرالكلابي " حين أغارت بنو كلاب على ولايته .

وكان الحدث الأكبر في حياته أسره بيد الروم، وهو موضوع جدلي عند القدماء والمعاصرين في زمان حدوثه وكيفيته ومدته وتواني سيف الدولة في افتدائه، وقد عرضت له من جوانبه كافة بتركيز مكثّف . المهم فيه أن الرجل ظلّ قوياً لم يذلّ أو يتطامن أو ينل منه أعداؤه، وحسبه أنه سأل الدمستق بسخرية : " نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم الأقلام ؟ ! " جواباً عن قوله له: " إنّما أنتم كتّاب أصحاب أقلام، ولستم بأصحاب سيوف، ومن أين تعرفون الحرب؟" .

وما إن عاد الفارس من أسره حتى فاجأه سيف الدولة بتعيينه والياً على حمص التي يقال إنه ظلم أهلها وأكثر من التعدي عليهم . ولما مات سيف الدولة بعد سنة من هذا التاريخ جعل " قرغويه " يحاول الدسّ بين أبي فراس وابن أخته سعد الدولة بن سيف الدولة، ونجح في خلق " وحشة بينهما [11] آلت إلى قتال قتل فيه أبو فراس شرّ قتلة في ربيع عام ٣٥٧هـ وقيل في قتله، كما قيل في أسره غير رواية . وهكذا مضى الشاب الذي لم يمتّع بالشباب دون أن يحقق ما كان يصبو إليه، أو كما قال هو :

ووالله ما قصّرت في طلب العلا
ولكنْ كانّ الدهر عنيَ غافلُ

ومـــــــا كـلّ طـلاّب مـن الـنـاس بـالـغٌ
ولا كلّ ســــيّــــارٍ إلى المجــــد واصـلُ!

ولم يكن عصر أبي فراس الاجتماعي بدعاً بين العصور، ولم يبدأ من فراغ، إنما كان استمراراً في كثير من القضايا، وهي نسبيّة، للقرون التي سبقته من حيث الامتزاج العرقي والمذهبي والحضاري والثقافي الذي ترسّخ في الدولة الإسلامية في العصر العباسي الأول ؛ وهو، كذلك، مثال كبير على الثنائيات المتضادة : انحطاط سياسي وازدهار علمي ترف وفقر؛ وهكذا.

لقد تجاذبت هذا العصر أعراق ثلاثة رئيسة : ترك وفرس وعرب . فالترك كادت الأمور جميعاً أن تؤول إليهم، وصاروا خطراً يهدد الخلفاء أنفسهم حتى إن كثيرين منهم ذهبوا ضحية تآمرهم، وإن كان من حسناتهم الاجتماعية دخول كثيرين منهم في الإسلام، وكثرة جواريهم وغلمانهم في قصور الخلفاء والعظماء والموسرين .

أمّا الفرس، فعزّ عليهم، بعد أن كانوا فرس الرهان في العصر العباسي الأول، أن تؤول الأمور إلى الأتراك، وظلوا يتربصون بهم الدوائر للانقضاض عليهم واستعادة مجدهم، وقد استطاعوا أن يقتطعوا أجزاء من دولة الخلافة ويقيموا دولاً ذات كيان كالسامانية (٢٦١ – ٣٨٩هـ)، والزيّاريّة (٣١٦ – ٣٣٤هـ)، والبويهيّة (٣٢٠ – ٤٤٧هـ) .

وأمّا العرب، فلم يكن لهم نفوذهم السابق إلاّ ما كان من وضع الخلفاء المترجّح أكثره، ووضع الدولة الحمدانية في الموصل وحلب (٣١٧ – ٣٩٤هـ) التي كانت تناوش وتحارب في غير جبهة داخلية وخارجية وتطرد الترك والفرس الذين يمثلهم آل بويه، لكن عهدهم ببغداد كان قصيراً جداً (٣٣٠ – ٣٣١هـ) .

لقد كان لكلّ عنصر من العناصر الثلاثة طابعه الخاص الذي كان يطبع به البلاد التي يحكمها . فطابع الترك كان حبّ الجندية والفروسية، وكثرة خلافاتهم وتعصّب كل فريق لقائد ما، واحتقار أهل الأمصار التي يحكمونها، والانتصار لأهل السنة، وعدم الميل إلى الفلسفة والجدل، وتقريب علماء الدين لا سيما علماء التفسير والحديث، وحب

المال وغصبه ومصادرته وقلة العناية بموارد المال والثروة . وكان طابع الفرس رغد العيش والميل إلى الترف والنعيم والملذائذ، والقدرة على تنظيم الحكم وإدارة موارد الثروة، والاهتمام بالأدب والعلم، وكثرة مذاهبهم .

أمّا طابع العرب، فكان في مجمله الميل إلى البداوة، والاعتزاز بالدم والقبيلة، وسرعة التأقلم والتحضر .

ولقد أدّى هذا إلى أشياء من التفكك وعدم التوازن، وإلى بعض المنازعات المذهبيّة، فأهل السنة كانوا في عهد الخلفاء وعهد نفوذ الأتراك وإمرة الأمراء في أمان وحرية واطمئنان لم تتيسر للشيعة، وكان الأمر على العكس تماماً في ظلّ البويهيين الذين لم يخل عهدهم من نزاع بين السنة والشيعة، وكذا الأمر في عهد الفاطميين الذين كانوا أكثر تسامحاً . ليس هذا فحسب، إنما طالت الخلافات المذهبيّة أهل السنة أنفسهم التي كان يذكيها الحنابلة تحديداً .

وثمة عناصر عرقيّة ودينية أخرى كان لها وجودها وأثرها في الحياة الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد أدت الحروب الكثيرة بين المسلمين والروم إلى أسر أعداد كبيرة منهم واسترقاق أعداد أخرى ممّا ساعد على انتشارهم انتشاراً واسعاً غلماناً وجواري في قصور الخلفاء والموسرين إلى جانب الزنج الذين كثروا كثرة لافتة حتى إن بيوت الأوساط والفقراء لم تكن لتخلو منهم، لأن الجواري السود كنّ أرخص ثمناً من البيض . وكان لأهل الكتاب من نصارى ويهود انتشارهم كذلك، ويبدو مما أورده المقدسي أن أعداد اليهود كانت أكثر من غيرهم لا سيما في العراق وبلاد العجم وجزيرة العرب، ويليهم المجوس في العراق وفارس[١٢] . وعلى الرغم من بعض الفتن والمشاغبات القليلة التي كانت تنشب بينهم وبين المسلمين أحياناً[١٣]، فقد كان لبعضهم مناصب في الدولة. فإصطفان بن يعقوب النصراني كان صاحب بيت مال الخاصة لمؤنس الخادم، وبعضهم عينوا وزراء لعضد الدولة البويهي والخليفة العزيز في مصر، وأسندت إلى آخرين في عهد المستنصر ومن خلفوه معظم المناصب المالية.

كـان الثـراء والفـقـر من أبرز الظواهر الاجـتـمـاعـيـة، إذ كـان الناس، في الأغلب، طبقتين متوازيتـين متمايزتين: ثرية مترفة من الخلفاء والأمراء ورجالات الدولة ومن يلوذ بهم جـمـيعـاً، وفـقـيرة من عـامـة الناس غـيـر المنضـوين في كنف الأولى التي كـانت أهم مصـادر أموالها من الجزية والخراج والمصادرة.

يتحدث التـاريخ عن قصـور خيالية شـادها عدد من أفراد الطبقة الثرية وما كان فـيـهـا من أثاث وفرش وخـدم وغلمـان، وعمـا كـان يدور في جنبات أكـثـرها من مـجـالس اللهـو والطرب والغناء ومـا إليها كقصـور الخليفة المقتدر بالله، وعضـد الدولة البويهي، وقصـور الحمدانيين وعمالهم بالموصل وحلب لا سيما قصر سيف الدولة بالحلبة.

أما مظاهر الملبوس والمطعوم والمشروب ورسومها المختلفة فما كان أكثرها فكافور كان ينفق على مـائدته إلى حـد التبذير، والوزير المهلبي كـان لا يأكل إلا بملاعق الذهب، والإخشيد وسيف الدولة كان لهما أطباء خاصـون للعناية بطعامهما وما يلائم مزاجهما. وكان الشـراب يعاقر بكثرة على الرغم من تحريمه دينياً، وكانت له مـستلزمـاته من غناء ورقص وموسيقى وحكايات قصيرة ونوادر وأحاديث طريفة.

ومن أعجب مـظاهر الترف غيـر المسوغ مـا كـان يتصل بالموت من حـيث غسل الميت وتنشـيفـه والغـاليـة التي توضـع عليـه وتحنيطه كمـا كـان الشـأن مع سـيف الدولة ويعقوب بن كلس وزير العزيز مثلاً.

أمـا الألعـاب، فاسـتـمـر التسلي بضـروبهـا الأصلية والوافـدة كالشطرنج، والنرد، والصوالجة، وسـباق الخيل، والسباحة والمصـارعة، والصيد وارتباط الحيوانات. وكانوا يحتفلون بالأعياد الدينية وغير الدينية، كالفطر والأضـحى ورأس السنة الهـجرية عند المسلمين خاصـة، وعاشـوراء ومـولد الإمـام علي - كرم الله وجـهـه - ومولد الحسـن والحسين - رضـي الله عنهمـا - عند الفاطميين، والنوروز والمهرجان والرام عند الناس عامة، وأعياد النصارى. وقد كانت لتلك الأعياد كافة تقاليد وعادات ورسوم خاصـة.

وكانوا يعنون كثيراً بالاحتفالات التي تتبدى فيها مظاهر الأبهة والعظمة، كذلك الذي أجري في عهد المقتدر لرسـولي ملك الروم الذي توسـع السيوطي في وصفه[١٤] وذلك الذي اسـتقـبل فـيـه الحـاكم الفـاطمي ملك الروم، والذي أجراه الحكم المستنصر عـام ٣٥١هـ

لأردون ملك الروم أيضاً. وكان من مظاهر احتفالاتهم، أيضاً ضرب السكة كالذي فعله سيف الدولة عام ٣٥٤هـ حيث زوج ابنته ست الناس من أبي تغلب الحمداني، والمواكب إذ قلد الفاطميون العباسيين في مواكبهم وزادوا عليهم الركوب بالمظلة والشمسية. أما السلاجقة فكانوا يركبون بالطبل والبوق والعلم وبالحتر على رؤوسهم.

وأمّا الفقر، فقد استشرى في هذا العصر لأسباب كثيرة تعود في أكثرها إلى استئثار الطبقة الحاكمة بالمال وإلى ما كان يبتلي به الناس من ضرائب وجزية وخراج ومصادرة، فضلاً عن التردي العام والغلاء الذي أكثر المؤرخون، لا سيما ابن الأثير[١٥] من أخباره، وثمة أخبار وروايات كثيرة عن فقر العلماء والأدباء وعامة الناس ممن لم تتصل أسبابهم بذوي السلطان والحكم، من أولئك مثلاً: القاضي عبدالوهاب المالكي البغدادي وجحظة البرمكي الذي وصف بيته بأنه «أفرغ من فؤاد أم موسى[١٦]»، وأبوحيان التوحيدي الذي يعد خير مصور لظاهرة الفقر في هذا العصر، وأبوبكر القومسي الفيلسوف.

وكان من أهم آثار الفقر ومخرجاته ازدهار حركة الشطار والعيارين الحقيقيين، ولجوء الناس إلى أن يسلكوا سبلاً لا يبيحها العرف، ولا يقبلها الخلق الكريم، تتنافى مع الدين، وتتجافى مع العقل. ناهيك عن انتشار الدجل والخرافات والاعتقاد بالطوالع وغيرها.

ولم يكن بنو حمدان بمنأى عن أن يكون لهم دور في سوء الأحوال الاقتصادي وظاهرة الفقر، وثمة أمثلة ضربها الصولي[١٧] وابن حوقل[١٨] ومسكويه[١٩]، وهي التي لقفها بعض الدارسين المعاصرين من مستشرقين[٢٠] وعرب[٢١] ونددوا وفقاً لها بالحمدانيين اقتصادياً، وعزوا إليهم أشياء ما كانت لتحدث لولا قسوتهم واستحواذهم على الأموال بالوسائل التي ترضيهم هم.

وكان للمرأة في هذا العصر – وكل عصر – وجهان: سيّئ يتمثل في ظاهرة الفحش والفسق والملاهي الظاهرة التي ولدها امتزاج الأجناس والثقافات والحروب وروح العصر، ومُشرق يلوح من أنها جعلت منذ مطالع هذا العصر ترفع عقيرتها للمشاركة في المهمات الكبرى، وإن بدت تصرفاتها غير مقبولة أحياناً كالذي يُروى عن «شغب» أم المقتدر من أنها كانت صاحبة الحول والصول في خلافته أكثر من نفوذه هو، والذي يُروى عن خالته «خاطف» التي كانت تتدخل في تعيين الوزراء، وعن «ستنبويه» أم ولد المعتضد التي كانت تنصّب الوزراء أيضاً. ولم يكن نفوذ نساء الدولة الفاطمية ونساء الحاكمين بالأندلس بأقل

من هذا، فأخبار «تغريد» زوج المعزّ وابنتيه «رشيدة» و«عبدة» كثيرة، وكذا أخبار «صبح البشكنسية» زوج الحكم الثاني وأم هشام المؤيد.

وأما العصر العلمي والأدبي، فكان مزدهراً خلافاً للعصرين السياسي والاجتماعي ومرد ازدهاره تنافس حكام الدول المنفصلة عن جسم الدولة تنافساً شديداً وتشجيعهم العلم والأدب واستقطاب أربابهما وإكرامهم والإغداق عليهم بعد أن استقلوا مالياً عن المركز ببغداد. وساعد عليه، كذلك اتخاذ بعض الفرق كالمعتزلة والإسماعيلية مثلاً الثقافة والعلم وسائل لتحقيق أهدافها السياسية والدينية، والجدل الذي احتدم بينها وبين أهل السنة، ورحلات العلماء والأدباء وتنقلهم في الأمصار على الرغم من المنشأ والفقر بيد أن الازدهار لم يكن واحداً في كل الدول، فالأدارسة، مثلاً، لم يكونوا، لعدم استقرارهم، كما كان عليه الأمويون في الأندلس. وجزيرة العرب تعاورت أسباب كثيرة، كزحف القرامطة على مكة وإفسادهم في البلاد، على إضعاف شأنها وجعلها في شبه عزلة وتأخرها مادياً وعلمياً.

وتتجلى مظاهر الازدهار فيما يأتي:

١ - **استمرار حركة الترجمة وإن كانت حركة التدوين والتأليف أوسع منها، ومن أشهر المترجمين: متّى بن يونس، وسنان بن ثابت بن قرة، ويحيى بن عدي، وعيسى بن زرعة.**

٢ - **مجالس العلم والأدب التي كان يعقدها الأمراء والوزراء والعلماء والأدباء للتباحث في شؤون العلم والأدب، كمجلس عضد الدولة، وسيف الدولة، والحاجب المنصور، والوزير المهلبي، وابن العميد، والصاحب بن عباد، والوزير ابن كلس، ووزير سيف الدولة أبي أحمد بن نصر البازيار، وأبي سليمان السجستاني المنطقي.**

٣ - **الكتب ودور العلم، فقد كانت العناية كبيرة بالمكتبات وجمع الكتب وإنشاء المعاهد ودور العلم التي كان يتبارى فيها الملوك والأمراء والوزراء والعلماء والأدباء، فضلاً عن المسجد الذي كان الأسبق إلى كل هذه الأمور.**

وكان من خزائن الكتب المعروفة آنذاك خزائن كل من: الخليفة العزيز بالله، وسيف الدولة، وعضد الدولة، والأمير نوح بن نصر الساماني، والسلطان محمود الغزنوي، ومكتبات سابور بن أردشير، والصاحب بن عبّاد، وابن العميد، وأبي بكر الصولي، وغيرهم.

وكان يرفد تلك المكتبات في نشر العلم معاهد علمية تزيد عليها أنها كانت تُعنى بالتعليم إلى جانب ما فيها من كتب وتجري الأرزاق على ما يلتحق بها . ولقد كانت نيسابور مهد تلك المعاهد والمدارس كتلك التي بناها أبوإسحق الإسفراييني، وابن فورك، وأبوبكر البستي، وكان ثمة معاهد ودور علم أخرى، كدار الفقيه الشافعي أبي القاسم جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي، ودار أبي علي بن سوار الكاتب أحد رجالات عضد الدولة في «رام هرمز»، ودار الشريف الرضيّ.

أما في مصر، فكانت دار العزيز الفاطمي ودار الحاكم بأمر الله «دار العلم».

٤ - **التأليف في العلوم النقلية من تفسير، وحديث، وفقه، وعلم الكلام، وعلوم اللغة من نحو وصرف ومعجمات والبلاغة والنقد، والتاريخ والجغرافية.**

٥ - **التأليف في العلوم العقلية من فلسفة، وطب وكيمياء وصيدلة ونبات ورياضيات، وفلك ونجوم، وغيرها.**

٦ - **الإبداع الأدبي نثراً وشعراً، فقد تعددت منازع الإبداع واتجاهاته، وكثر المبدعون جداً ففي النثر ازدهر فن الرسالة بضربيه الرسمي والإخواني، وكان لكل فرسانه، فمن الكتاب الرسميين كان: الصاحب بن عباد، وابن العميد، وابن مقلة، والمهلبي، والوزير الخصيبي، وأبوهلال الصابي؛ ومن كتاب الضرب الآخر: التوحيدي، وعبدالعزيز بن يوسف، والببغاء، وأبوبكر الخوارزمي.**

وإذا ما استثنينا ابن العميد والتوحيدي في «الإشارات الإلهية» فإن السيادة الأسلوبية كانت لالتزام السجع والبديع والتأنق بتزويقه بالشعر والأمثال.

ومن الأجناس النثرية التي عرفها هذا العصر «المقامة» عند بديع الزمان الهمذاني الذي أرى أن نحتفظ به جنساً أدبياً خاصاً بنا دون أن نحاول إلحاقه أو إلصاقه بأي جنس من الأجناس الأدبية الحديثة.

وفي الشعر، كثر الشعراء كثرة مفرطة، وقد أحصى الثعالبي وحده(٢٤٥) من بين مشهور ومغمور ومكثر ومقل وأمير ووزير، فضلاً عن الشعراء الكتّاب والشعراء اللغويين والشعراء الذين انفرد هو بذكرهم وعددهم(٦٩). وقد كانوا جميعاً موزعين على أمصار الدولة الإسلامية كلها، وليس ثمة من داع لذكر بعضهم، فهم مذكورون في الكتاب.

وإذا ما ثبت أن الموشح كان وليد هذا العصر، فإنه يظل جنساً أدبياً شعرياً خاصاً في قالبه وإيقاعه، وهو كالمقامة من الأجناس الخاصة بنا وحدنا.

وكان لآل حمدان دور في الحياة العلمية والأدبية على الرغم من عدم الاستقرار الذي فرض عليهم سواء في علاقاتهم مع بعضهم أم في الأحداث الداخلية والخارجية، وقدّر لهم أن يجمعوا بين «أدوات السيف والقلم» كما يقول الثعالبي، وتجلت نهضتهم الثقافية أكثر ما تجلت في حلب إلى عهد سيف الدولة، وإن لم تعد مراكزهم الأخرى كأنطاكية والموصل أن يكون لها إسهامها في ذلك الدور. فالمتنبي نزل أول ما نزل بأنطاكية عند أبي العشائر قبل أن يتعرف إلى سيف الدولة وينتقل إليه عام ٣٣٧هـ، في حلب أما الموصل فكان فيها إبان عهد ناصر الدولة عدد من الشعراء كالخباز البلدي، والسري الرفاء، والخالديين، وأبي الحسن السلامي الذي كان قد وفد إليها صبياً.

لقد كان الحمدانيون من الأسر الشاعرة كما يبدو من الباب الذي خصهم به الثعالبي في «اليتيمة» وأثبت عدداً من شعرائهم، وعدداً آخر من الشعراء المقلين من قضاتهم وكتابهم وشعرائهم، لكن أبا فراس وسيف الدولة كانا أبرزهم.

أبوفراس الشاعر معروف، أما سيف الدولة فكان شاعراً على «قدّه» وناقداً بالمفهوم القديم الذي كان سائداً في ذلك العصر والعصور التي سبقته، وكان مثقفاً جيد الثقافة، وقد انعكس كل ذلك على ما كان يبديه في مجالسه مع أئمة الشعر واللغة والعلم.

كان الرجل معنياً بالأدب كثيراً وبالعلم عناية ما، إذ عرف بلاطه عدداً من الأطباء والعلماء والفلاسفة، كعيسى الرقي، وابن كشكرايا، والفارابي وغيرهم من الرياضيين والمهندسين، فضلاً عن القائمة التي أوردها محمد كرد علي في «خطط الشام» بأسماء عدد من العلماء في الحديث والفقه واللغة والشعر والنثر والجغرافية والطب. منهم: «أبوعلي الفارسي وابن جني وأبوالطيب اللغوي وابن خالويه من اللغويين؛ وابن نباتة الفارقي من الخطباء، وأبومحمد الفياض وجعفر بن ورقاء الشيباني والببغاء وابن البازيار من الكتاب، ومن الشعراء: المتنبي، والسري الرفاء، والخالديان، والصنوبري، وكشاجم، والنامي، والزاهي، والناشئ الأصغر، والوأواء الدمشقي.

ولم يكن بلاط الأمير ومجالسه ليخلو من الخصومات والمنازعات التي انبجست بدءاً بين قطبي الرّحى أبي فراس والمتنبي، ثم ترعرعت ونمت، لأسباب شتى، لتتمحور في فريقين ينتسب كل منهما إلى أحد القطبين ويتحلق حوله.

الهـوامش

١ – مصطفى الشكعة : فنون الشعر في عهد الحمدانيين، الأنجلو المصرية، القاهرة (د . ت) ٢٩ . وراجع : كامل ابن الأثير ٨: ٩٢ – ٩٤و١٠٧ ، دار صادر، بيروت ١٩٧٩ .

٢ – سامي الكيالي : سيف الدولة وعصر الحمدانيين، ص ٤٨ ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩ .

٣ – آدم متز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ١ : ٢٨ – ٢٩ ، ترجمة الدكتور محمد عبدالهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة . ط ٣ : ١٩٥٧ .

٤ – أحمد أمين : ظهر الإسلام ١ : ٥٩ ، النهضة المصرية، القاهرة، ط ٣ : ١٩٦٢ .

٥ – حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ٣: ٣١ ، دار الجيل، بيروت، ومكتبة النهضة، القاهرة . ط ١٤ : ١٩٦٤ .

٦ – كامل ابن الأثير ٨ : ٦٠٨ – ٦٠٩ .

٧ – مصطفى الشكعة : فنون الشعر في عهد الحمدانيين، ص ٣٧ .

٨ – الثعالبي : يتيمة الدهر ١ : ٢٨ ، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٧٩ .

٩ – يتيمة الدهر ١ : ٣٥ .

١٠ – المصدر نفسه ١ : ٢١، وابن خلّكان : وفيات الأعيان ٣ : ٤٠٣، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت ،١٩٧٨

١١ – ابن العديم : زبدة الحلب ١ : ١٥٦ ،تحقيق الدكتور سامي الدّهان، المعهد الفرنسي، دمشق ١٩٥١ .

١٢ – احسن التقاسيم ٣٢٣ و ٣٩٤ و ١٢٦ مثلاً ، ليدن . ط ٢ : ١٩٦٧ .

١٣ – كامل ابن الأثير ٨:٧١٠، والحضارة الإسلامية في القرن الرابع ١:٢٠.

١٤ – تاريخ الخلفاء ٣٥٣، دار الفكر، بيروت (د.ت).

١٥ – كامل ابن الأثير ٨: ٤٦٥ و٩:٣٧ و٥٢ و٥٦ و٩٤ و١٠١.

١٦ – معجم الأدباء ٢٤٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت (د.ت) ؛ ووفيات الأعيان ١:١٣٤.

١٧ – الصولي: كتاب الأوراق، أخبار الراضي بالله والمتقي لله ٢٣٥–٢٣٦ و٢٣٧، نشرة ج – هيورث – دن – دار المسيرة، بيروت ط٢: ١٩٧٩.

١٨ - صورة الأرض ١٩٢ و١٩٥ و١٩٨ و٢٠٣، دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ت).

١٩ - تجارب الأمم ٢: ٣٨٤، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة (د.ت).

٢٠ - آدم متز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع ١:٢٢١.

٢١ - درويش الجندي: الشعر في ظل سيف الدولة ٧٣ و٧٤ و٧٥ - ٧٦ و٧٧.

☼☼☼☼

رئيس الجلسة:

نشكر الدكتور يوسف بكارعلى هذه المحاضرة القيمة التي قدم لنا فيها تلخيصا لعصر أبي فراس الحمداني تناول في هذا التلخيص الزوايا المختلفة، منها ما يتعلق بالزوايا الاجتماعية أوالعلمية أوالسياسية أوالعسكرية .

القصيدة في عصر
أبـــي فـــراس الحـمــدانـــي

الأستاذ الدكتور عبدالله التطاوي(*)

مدخل: العصر وأنماط الإبداع (التعددية والتفاوت)

من منطلق التفاوت والتعددية والاعتراف بالازدواج النفسي والفني يمكن أن ندخل إلى معمار القصيدة في القرن الرابع الهجري بدءاً من تأمل محتواها وصيغ معالجاتها، على مابين شعراء المرحلة من تشابه وتقارب حيناً، أو تباين ومفارقات في أكثر الأحيان.

فالتفاوت هنا قائم في مساق الجمع بين الصعوبة والسهولة، أو الطبع والتكلف، أو الوضوح والغموض، أو المحاكاة والأصالة، والتجديد والابتكار، والتعددية قائمة بين تشابه التجارب حينا، وتباينها أحياناً أخرى. ذلك أن ثمة تداخلاً يحكم ظاهرة الإبداع في صورتها المركبة بدءاً من تفجر التجربة الشعرية لدى المبدع، إلى التلاقي مع متطلب الفترة، أو الجدل مع مقومات المرحلة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وأخلاقياً وثقافياً، إلى التوزُّع الوجداني بين حالات القلق والتمزُّق، أو الاستقرار النفسي والهدوء، وهو نفس التوزّع الفكري بين المصدر الموروث والمصدر الثقافي الوافد بكل فروعه وجداوله، إلى الانقسام بين العموم والتفرُّد، انطلاقاً من أن لكل قصيدة ظروفها النفسية، ولها دوافع خاصة في إبداعها، ولها أيضا ملابساتها التاريخية، مما قد ينتهي إلى تقارب النمط، أو تشابه الأنساق بين أطُر من الجمود تارة، ومن المرونة والتطور تارات أُخرى.

(*) لظروف طارئة لم يستطع د. التطاوي حضور الندوة، لذلك لم يقرأ التلخيص على المشاركين، ولكنهم اطلعوا عليه قبل الجلسة استعداداً للمناقشة.

والتعددية الإبداعية أصبحت جزءاً من مدركات عصر أبي فراس شُغل به نقاد المرحلة تحت مفهوم التفاوت منذ تنبّه لذلك قدامة بن جعفر حيث استساغ الحوار حول التفاوت، منذ اعتبره دليل قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها[1] وقد مال قدامة إلى إعمال العقل في نقد الشعر ضمن ما تأثر به من عطاء الفكر اليوناني «تلك التي اعتبرت الشعر صناعة عقلية، وليست مجرد اتباع لعادات المتقدمين في قوله»[٢].

وفي وساطة الجرجاني تنبّه إلى تفاوت حظوظ الشعراء من الطبع (فإن سلامة اللفظ تتبع من سلامة الطبع، ودماثة الكلام بعد دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته)[٣]. فبدا الطبع أساس التفاوت في صيغ المعالجة[٤].

ولم تنقطع صلة القاضي بالماضي النقدي في هذا الصدد فما زالت في ذاكرته أصداء مقولة الجاحظ حول البيئة والعرق والغريزة كأساس للتعددية والتفاوت، وفيها يدخل البعد الحضاري، وما قد يفرضه من تكلف، إلى جانب الرغبة الكامنة في تواصل القديم واستمراريته، ومن ثم استحسن الجرجاني من التفاوت ما جاء عن طبع سلس فياض بعيد عن التعمّل والاسترسال لهذا الطبع.

ولعل أطر المفاضلة التي جنح إليها الآمدي في موازنته بين شاعرية الأثيرين أبي تمام والبحتري – وهو موازنة بين الأستاذ والتلميذ – أو بين مذهب الصنعة والطبع، أو مقاييس الجودة والرداءة إنما صدرت عن هذا المنطلق النقدي أيضاً، حيث جعل الاستواء من مظاهر الطبع، ورأى التفاوت مظهراً من مظاهر الصنعة، وكأنما برُر لموقفه من صنعة أبي تمام وتفاوته حين رآه يمزج القبيح بالحسن، والرديء بالجيد.

ومع قدامة والآمدي كان رأي المرزباني في موشحه في مآخذ العلماء على الشعراء، حيث شغله التاريخ لظاهرة التفاوت منذ العصور الأولى، ليمتد بها إلى عصور الحداثة العباسية. ولدى الباقلاني تصوُّر نقدي ينصرف إلى قياس الشاعرية حين يتصور الشاعرين «وقد علما وجوه الفصاحة. فإن قالا شعراً جاء شعر أحدهما في الطبقة التالية وشعر الآخر في الطبقة الوضيعة.. وقد يتساوى العالمان بكيفية الصناعة والنساجة، ثم يتفق لأحدهما من اللطف في الصنعة مالا يتفق للآخر»[٥].

وهو ما نجد له صدىً عند بعض محققي دواوين الكبار على نحو ما طرحه البرقوقي في مقدته لديوان المتنبي من إمكانية وقوع المستكره المعقد واللفظ المتكلف إلى جانب التعسف والتخبط والإسفاف حيناً[٦].

من منطلق التعددية وصور التفاوت لدى نقاد القرن الرابع وغيرهم يصح أن ندخل إلى بناء القصيدة وصورها، وصيغ معالجاتها، بما قد يتراءى لنا في ظلال المشابه الكبرى بين شعراء العصر، أو الصيغ المفردة التي تميز بها بعضهم، فبدا نبتاً متميزاً في نفس الأرض التي أفرزت الآخرين من ذوي الاتجاهات المتقاربة.

فإن جاز لنا أن نتخذ من التفاوت والتعددية مدخلاً لدراسة نمط القصيدة وحركة الشعر في القرن الرابع – عصر أبي فراس – تراءت لنا عدة أشياء:

أولها أن الشعراء قد تفاوتوا في مراتبهم ودرجاتهم، وتنوعت مساحات فنهم، وتباينت مساقات إبداعهم، مما يعكس تفاوتهم في ظروف النشأة، أو التصانيف الطبقية أو درجة القرب أو البعد عن القصر الحاكم، أو مستوى استيعاب ثقافة العصر وثقافة السلف، مما ينعكس – بدوره – في صياغة المعجم الشعري والبُنى التصويرية، وهو ما يتكشف أمامنا من واقع خريطة شعراء القرن الرابع، واعتقد أن التركيز على ابرزهم في البلاط الحمداني قد يبدو أعمق في دلالته وقدرته على الكشف عن طبيعة الفترة، فقد التقى في مدح سيف الدولة الشاعر الأمير (أبو فراس) مع الشاعر المحترف المتكسب (المتنبي)، الأول يحيل أشعاره إلى يوميات شعرية لمجريات حياته[٧]، ليصبح شاعر الوجدان بالدرجة الأولى، والثاني يصبح شاعر البلاط والمؤرخ الشعري لسيف الدولة وغزواته ووقائعه[٨].

ومع عروبة الشاعرين الكبيرين تلقانا أصوات أخرى من سلالات هندية وفارسية على طريقة كشاجم في ازدواجية موقعه من سيف الدولة شاعراً ونديماً من جانب، وكاتباً من جانب آخر، كما يأتي صوت الصنوبري انطاكي المولد والنشأة ليصبح أميناً لخزانة كتب سيف الدولة في الموصل أولاً، ثم في حلب ثانيا، وقد عرف بصداقته لكشاجم[٩]، وقد برع في شعره فبدا وصّافا للطبيعة والحدائق والنباتات وتحوُّل فصول السنة وغيرها، إلى جانب ما صاغه في أبواب المدح والفخر والرثاء والعتاب في صورها النمطية والمتجددة.

ويستمر التنوع والتباين الذي يصل إلى ذروته بين إيقاع العروبة وأصداء الحس القومي الذي بلغ به المتنبي وأبو فراس مبلغاً عظيماً ليتهاوى الشعر في ظلال الصوت الشعوبي الصاخب الذي تبناه مهيار الديلمي في منعطف التحول بين القرنين الرابع والخامس.

وبين مواقع الشعراء من البلاط ودرجة السيادة التي حظي بها بعضهم كان التجوال والاقتراب من عالم المكدين حيث يأتي موقع أبي القاسم الشيظمي قبل اتصاله بسيف الدولة، بل ربما تتفاوت المواقع حين يبدو الشاعر مادحاً وممدوحاً في آن واحد، كأن يظهر ابن الفياض كاتباً ونديماً لسيف الدولة، وممدوحاً في ذات الوقت للشاعر السري الرفاء.

في زحام تلك التعددية الفنية والطبقية وتصانيف الكبار من الشعراء تزدحم المرحلة بإبداعات بقية الشعراء جمعاً بين الشعر والنثر والعلم باللغة (النامي)، أو الشعر والنثر وتوظيفهما في مدائح سيف الدولة (الببغاء). ولعل الثعالبي قد أفادنا كثيراً حين أمدنا بمادة شعرية متميزة لشعراء ذلك العصر، وهو ما توقّف عنده الباخرزي في دمية العصر، وياقوت في معجم الأدباء، وهو ما طرحه جرجي زيدان في تاريخ الآداب العربية نقلا عن كل هؤلاء[١٠] وإن كان يهمنا شعراء المرحلة برمتها فالصورة تكتمل في نفس الفترة من خلال شعراء مصر (ابن هانئ الأندلسي، تميم بن المعتز، وابن نباته السعدي وغيرهم ممن تلاقوا معهم على مائدة القصيد، واختلفوا - أحياناً - عنهم في صيغ المعالجة وطبيعة الأداء الفني.

(١) قواسم مشتركة في موضوع القصيدة

ومن الوقوف عن خريطة الشعراء نتأمل خريطة الموضوع الشعري الذي التقوا عليه، أو انفضوا من حوله، حين راحوا يصدعون بطرح موضوعات جديدة كشفت عن خصوصية إيقاع المرحلة.

لقد ظل المدح سيد الموضوعات التي التقى عليها أمير بليغ، وفارس مغوار مثل أبي فراس جمعاً بين الجزالة والفخامة، وبين رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك على

حد تعبير زيدان [١١] مع أبي الطيب الذي وزع مدائحه طبقاً لمراحل تحوله وتنقله بين سيفيات وروميات وكافوريات وعضديات وبويهيات وغيرها.

وحتى في محورية المدح ظل سيف الدولة سيداً لا يُبارى إلا إذا أضيف إلى مدحه مدائح أخرى في بعض بني حمدان، او الوزير المهلبي، أو عضد الدولة البويهي، او كافور الإخشيدي مما يظل - بدوره - كاشفاً عن منطق التفاوت حتى في هذا المضمار.

وما يقال عن المدح يقال مثله عن الهجاء مع تحوُّل لابد منه ظل عاكساً لمنطق العصر، وكاشفاً لطبائع صراعات شعرائه الكبار، فقد انتهى عصر النقائض في صورتَيْها الاصطلاحية والوظيفية، ولكن امتداد عصر الشعوبية مازال يطلُّ على إبداع المرحلة في مساق شعر شعوبي، وآخر عربي يترنم بألحان قومية عَزف على أوتارها المتنبي وأبو فراس بصفة خاصة[١٢]، ولكن الهجائيات المرحلية بدأت تطرح بُعداً جديداً تأسَّس منه جانب لدى النقاد حين أجمعوا أمرهم على معاداة المتنبي بحثا عن سرقاته من قبل الحاتمي والعميدي وابن خالويه، أو الدفاع عنه من جانب ابن جني والقاضي الجرجاني، وفي هذا الزحام لا يخفى الدور المزدوج والمتناقض لابن خالويه في المعترك الصامت بين المتنبي وأبي فراس، خاصة أنه قام بجمع شعر أبي فراس وتدوينه، فكان عليه أن يزيد في عداوته للمتنبي وسخطه على شعره.

خصومات نقدية. وموازنات، ووساطات، واتهامات بالسرقة، وصراعات يحكمها المستوى الشخصي يدفع بالخالديين في «الأشباه والنظائر» إلى إسقاط المتنبي (الذي ملأ القرن الرابع وشغل أناسه) من قائمة الفحولة الفنية بما قصداه من إهمال ذكره وتجاهل شعره، ثم يبرز لها بعد آخر في تصريح السري الرفاء بعدائه للخالديَيْن حيث ادعى عليهما سرقة شعره وشعر غيره[١٣]، إلى غير ذلك من صيغ هجائية أخذ بعضها بعداً عنصرياً أو قبلياً أو شخصياً يقترب أحياناً من مناهج القدماء، وفي أكثر الأحوال يظل دالا على عصره، كاشفا عن طبائعه، صادراً عن إيقاعاته الخاصة.

ويظل الفخر جامعاً أولئك الكبار على مائدته على تفاوت طبيعي ظل وارداً بينهم، خاصة إذا حكَّمنا منطق القوة والفعل - بالمفهوم الأرسطي - ليتكشف لنا موقع شاعر

مثل أبي فراس في اعتداده بنسبه وأسرته ومكانته فارساً وأميراً في قومه(١٤)، وفي صراعات أبي الطيب ليبلغ تلك المنزلة أو قريباً منها ليعيش حالة من الانشطار النفسي، أو الانقسام على الذات بين واقعه شاعراً لا يُبارى في جيله، وبين طموحه لأن يكون واليا إن لم يكن في الشام، ففي مصر أو غيرها من إمارات الدولة العباسية(١٥).

وتتسع المساحات المشتركة في عالم الفخر بما هو قائم، أو ما يمكن أن يقع في أمر الحكم والولاية، لتظل المشابه الكبرى واردة حتى حول قضايا الأنساب والأصول، والملامح الأخلاقية، ودوائر الفروسية التي اعتبرت محاور كبرى لشعراء العصر في هذا الاتجاه.

وما قيل عن كل هذا قد ينسحب على الغزل، على اختلاف طبيعي بين معجم البداوة والحضارة، وإن شئت التبسيط واختزال القول فهو التضاد بين تيار الغزل العذري (بمسمى العصر الأموي) وبين الغزل الحضاري الذي عُدَّ امتداداً له ما استساغه الشعراء المولدون منذ مطالع العصر العباسي.

وإلى جانب الموروث من موضوعات هذا الشعر كان التحوُّل والابتكار في مساق معالجة موضوعات أخرى، بدا بعضها جديداً بذاته، وبدا الآخر مجدَّداً بمعيار الإضافة والابتكار والتحوُّل بشكل أكثر عمقاً واتساعاً عما أصاب الموضوعات التي سبق عرضها.

ذلك أن الموضوعات الأولى فرضت على الشعراء دوائر محددة بدا بعضها دالاً على عالم الموروث في سياق الفضائل الأولى جاهلية كانت أو إسلامية، لتتبعها دائرة تخصُّصية تحكي فصلا دالاً على شخصية الممدوح، وبينهما دائرة سياسية تعكس طبيعة المرحلة حربياً أو سياسياً، وهو ما يصح أن يمتد عبر الهجائيات، أو الرثائيات، أو حتى صور الفخر التي جنح إليها بعض الكبار من الشعراء.

أما التحولات التي صنَّفها بعضهم، وعرفت بأسمائهم، ونطقت بخصوصيات مواقفهم، فتستحق التأمل والإشارة إلى طبائعها على نحو ما أفرزت قريحة أبي فراس

– مثلاً – عبر أسْرياته ووجدانياته في سياق الإخوانيات والبكائيات، وشكوى الدهر، ومناجاة الأم، ومعاتبة ابن العم، ومؤاخذة الأقارب، ومجادلة الخصوم مما دفعته إليه تجربة الأسر بكل ما بدا فيها من خصوصية وتميُّز[١٦].

فإذا كان المشترك العام قد تراءى لنا منه شيء في سياق الروميات وأشباهها من حماسات، فقد تجلت منه صور أخرى في إطار دور النديم والسمير الذي لعبه الشاعر في بلاط الحاكم، فكان امتداداً – بشكل أو بآخر – لما درج عليه الشاعر القديم مع تحوُّل – لابد منه – مع إيقاع العصر الجديد. فإذا بالسري الرفاء يصف صيد السمك وشبكته، ويصف النار، وكلاب الصيد، والطرديات، وبعض الأبنية، فيحكي فصْلاً إضافياً يضيف بُعداً جديداً إلى عطاء شعر الفترة[١٧]، وإذا بابن هانىء (متنبي الغرب والأندلس ومصر) يسرف في مبالغاته ومدائحه، بل ربما أسرف على نفسه إلى حد الكفر أحياناً[١٨].

وإذا بالببغاء يسرف في خمرياته وغزلياته وزهرياته إلى جوار مدائحه، وبذا شهد العصر موضوعات جديدة شكلتها كثرة من الإخوانيات، دعمها الإفراط في شكوى الدهر، والمداعبات والسلطانيات والمقارضات، حتى صار النظم في الزهر باباً قائماً بذاته، وكانت المبالغة والخروج عن الممكنات إلى المستحيلات جزءاً شاخصاً في صيغ هذا التحوُّل، وكأنما أخرج كامنا في صدور الشعراء وخيالاتهم.

ولعل جزءاً من هذه التجاوزات ظل دالاً – بطبيعته – على الحس الشيعي الذي انخرط فيه – مذهبياً – كثير من شعراء الفترة ممن عرفوا بانتماءاتهم الشيعية المذهبية، أو بتأثير نشأتهم في ظلال مدارس التشيع، أو التزامهم بقضايا المذهب، على نحو ما كان من تشيع المتنبي، وتشيع أبي فراس وأبي بكر محمد الخالدي الموصلي، وغيرهم من مادحي سيف الدولة، إلى جانب ما تجلَّى من تشيُّع بعض أقطاب العصر البويهي مثل الشريف الرضي ومهيار الديلمي وغيرهما، ممن أعلنوا تذمرهم من الدهر وثورتهم عليه، أحياناً من قبيل الإحساس بالغَبْن الاجتماعي، أو اليأس والإحباط، خاصة إزاء الإحساس بأحقية الشاعر نفسه في الخلافة، على نحو ما كان من أمر الشريف

الرضي حين انصرف إلى مرثياته الجماعية للمسلمين في غضون أحداث القرامطة فكان له فيها إبداعاته الخاصة[١٩].

وكذا كان خوض معترك الشعوبية من شاعر مثل مهيار الديلمي، أو انشغاله بتشيُّعه في مرثياته العامة لآل البيت، وخاصة ما نظمه في رثائية للحسين رضي الله عنه[٢٠].

ومع الحس المذهبي يرد التفاوت لدى شعراء اللهو والمجون، خاصة منهم من انغمس في مجالس الوزير المهلبي، أو جنح إلى صور من القصف والخلاعة والرقص، مما أدى إلى شيوع قصائد ومقطعات خمرية ارتبطت بعالم الغناء ومجالس الطرب والقيان أكثر من أي شيء آخر.

هي التناقضات والمزاوجات التي يحكي منها جانباً آخر شعر الزهد والوعظ – على ندرته الظاهرة – من خلال إبداع شاعر مثل ابن سمعون (ت ٣٨٧هـ) وما كان من امتداد منهجه في القرن الخامس لدى ابن السراج البغدادي (٤١٧هـ) وغيرهما من شعراء شعبيين مثل الخباز الموصلي، وابن نباته الأعور الإبري، في موازاة شعر فلسفي وتعليمي صاغه ابن النفيس وغيره من متفلسفة القرن الرابع.

هكذا كانت ثقافات العصر، وكان تعدُّد جداول المعارف، وصراع الآراء، وكانت جدلية الفكر صورة بارزة في ازدواجية صور الإبداع وموضوعاته عبر صيغ من التصنُّع الثقافي، وتحوُّل مفاهيم التجديد والابتكار بدءاً من مجرد نقل المصطلحات والألفاظ، إلى تحولات جوهرية في صيغ المعالجة على النحو الذي أصاب البديع ومناهج التصوير مما يتراءى لنا في موقعه من البحث.

هي الازدواجية التي ربما يحتملها الموضوع الواحد في أدق تفاصيله، ففي موازاة الطلب الصريح الذي كثيرا ما وظفه المتنبي لدى كافور[٢١]، يأتينا شعر تلميذه الشريف الرضي في مدح الخلفاء العباسيين، وكأنها كانت العودة إلى التذكير بما يسمى بالخلافة العباسية التي انصرف عنها الشعراء إلى الولاة والأمراء، أو حتى إلى

تحقيق مطامع خاصة لأنفسهم، وحتى إن مال الشريف إلى مدح بني بويه فعلى استحياء شديد لم يفقد فيه وقاره، ولم يقع في أي من دوائر المغالاة أو الإسفاف، بقدر ما كان يغلب عليه من طابع الاعتدال والاتساق مع الذات، خاصة إذا تأملنا توازنه في مدحه مع كثرة فخره، إلى جانب ما نظمه في نقد الأخلاق والمجتمع والناس من هذا المنظور الذاتي المهيمن بالدرجة الأولى على كثير من إبداعه(٢٢).

هكذا كان عطاء ثقافة الموروث في تلاقيه مع ثقافة العصر عاملاً موجهاً إلى التأسيس لأصول حركة الإبداع بدءاً من معالجات الموضوع السلفي، إلى محاولة بعض الشعراء تجاوز قيود العصر السابق عليهم مباشرة (أعني بديع القرن الثالث) إلى استمرار التلاقي اللاواعي مع عطاء الموروث عبر إملاءات القرائح في صيغ التناص مع مواده أحياناً، أو الاستغراق في فلسفة الوجود والحكمة أحياناً أخرى، الأمر الذي تجلى في زيادة الاقتباسات للأفكار الفلسفية، والاطلاع على المترجمات، مع كثرة المعاني الصوفية والفقهية وغيرها من مصطلحات علوم العصر.

ودعونا نختم هذا المحور بمزيد من الإبانة عن طبيعة النشاط الثقافي وأثره في نقد الشعر وتقعيده، وموازناته ووساطته، وتتبع أخطاء مبدعيه، مما زاد اتساعا من خلال مشاركات بارزة لبعض الفقهاء والعلماء والفلاسفة والأطباء والمترسلين من الكتاب مما انتهى إلى تعميق صور الإبداع الشعري من جانب، واستمرار جدة المتابعة النقدية من جانب ثان.

والحقيقة التاريخية التي تهيأت للعصر إنما ارتبطت - أساساً - باتساع مساحة المملكة الإسلامية بين شرق وغرب، حيث تفرق الأدباء عبر أقاليمها من بغداد إلى الشام إلى خراسان، وطبرستان، وتركستان، والأهواز، ومصر، والمغرب والأندلس، ومع المساحات تنوع طبقي بين الوزراء والقضاة والأمراء وسائر وجوه الدولة وأصحاب الثروة والوجاهة ممن سجّلوا أدواراً بارزة في الارتقاء بحركة الثقافة والشعر معاً، ومع العلماء أدباء وكتاب للتراجم والأخبار يهمهم أمر الأسانيد والنقد وتأليف الموسوعات (الأصفهاني ت ٣٥٦) و(التنوخي ٣٨٤) و(العسكري ٣٩٥)، والثعالبي ودوره معلوم لنا من خلال يتيمته الكاشفة عن معظم عطاء العصر إبداعاً وتحديداً(٢٣).

أضف إلى ذلك أثر النحو والنحاة من خلال دور ابن خالويه، إلى أبي بكر الزبيدي، وابن جني، وابن درستوريه. وأبي سعيد السيرافي، وأبي علي الفارسي، ومن اللغويين: القالي وأبو احمد العسكري، والأزهري، وابن فارس، والجوهري وغيرهم، ومن المؤرخين المسعودي وحمزة الأصفهاني، ومن الجغرافيين الاصطخري وابن حوقل، ومن علماء الكلام الباقلاني، فنحن بمنطق برو كلمان أمام «عصر النهضة العربية»[٢٤].

فكانت نهضة بالمعنى الشامل لمقومات الفكر وحقول الإبداع، شهدت كثرة من الشعراء الكبار وعطائهم الفني، وتعدداً في مصادر الثقافة، وطرحاً متجدداً للنظرية النقدية[٢٥] مع كثرة من النقاد ونشاط متميز في المتابعات النقدية، وتعدد صورها حول صراعات لا تكاد تنتهي بين الشعراء والنقاد والعلماء في فترة الانهيار السياسي للخلافة العباسية التي فقدت جزءاً كبيراً من هيبتها وهيمنتها، ليلعب الدور الجديد الولاة والأمراء إلى أن يؤسس (سيف الدولة) الدولة العربية في شمال الشام وسط غمرة تلك الأحداث وصور الاضطراب، وبذا بانت معالم النهضة الفعلية والشعرية التي عكستها صورة القصيدة واستوعبتها أبنيتها وصورها على مدار العصر كله.

(٢) مستويات البناء

وانطلاقا من التعددية التي اتخذناها مدخلا للاقتراب من شعراء القرن الرابع كشفاً عن صيغ التلاقي أو المفارقات الحاكمة لإبداعهم يظل احترازنا وارداً في التأمُّل والتدقيق في مناطق خصوصية الإبداع لدى كل منهم، حيث نستطيع أن نتوقف عند عدة ظواهر تمليها علينا قراءات دواوينهم:

أولاً: أن ثمة علاقات متناقضة سادت بين شعراء المرحلة، ففي موازاة ما عرف من صور الصداقة وحسن العلاقات وتبادل النَّظْم والتهاني والمهاداة والمطارحات الشعرية بين السري الرفاء وكشاجم والصنوبري تحكي لنا المرويات والشعر عن لغة الكراهية والتنافس والصراع بين المتنبي مثلا وكل شعراء المرحلة – تقريباً – مما دعا القاضي الجرجاني إلى تأليف وساطته بين المتنبي وخصومه، ولعل من أبرزهم الخالديَّيْن والحاتمي والعميدي وابن خالويه وأبا فراس الحمداني وغيرهم.

ثانياً: أن الموقف المذهبي قد جمع أكبر عدد من أولئك الكبار الذين استشعروا فساد المرحلة وأحسوا ضعف هيبة الخلافة، وانتقال مراكز الثقل السياسي والتميُّز إلى اتجاه إقليمي ارتبط – في معظمه – بكبار الولاة القادرين على إعادة صياغة شكل الدولة الإسلامية في صورة إمارات أو دويلات، بدا بعضها قويا على نحو ما انتهت إليه إمارة حلب تحت حكم سيف الدولة، الأمر الذي أفرز بين الأمراء أنفسهم من صيغ التفاوت مابدا بين سيف الدولة وكافور الإخشيدي من تناقضات الأصالة من حيث النسب والانتماء، أو درجة التفاعل مع الحركة الفكرية والأدبية التي ظل لسيف الدولة فيها القدح المعلّى، ويكفيه أن بلاطه قد ضم هذا الفريق الضخم من نوابغ الشعراء والأدباء، ولعل هذا كان داعياً إلى ضرب من التقارب السياسي في مفاهيم التحوُّل إلى التشيع، واستدعاء تاريخ الشيعة العلوية، أو تبني الدفاع عن حقوقهم، أو – على الأقل – التباكي على مصائرهم، خاصة ما كثر نظمه على السنة معظم الشعراء في هذه الفترة حول مراثي الحسين خاصة، أو مراثي البيت النبوي بوجه عام، وكلها كانت تتجه إلى إبراز روح السخط على واقع الخلافة العباسية.

ثالثاً: أن ثمة بعداً ذاتياً ظل حاكماً للعملية الإبداعية إلى جانب البعد الغيري الذي التصق – دائماً – بقصيدة المدح باعتبارها المساحة المطلقة للآخر، والتي جنح القدماء في توصيفها إلى تجاهل الذات المبدعة في غضونها[٢٦]، والحق أن الحوار المدحي لدى شعراء هذا العصر شهد تحوُّلاً خطيراً يبدأ من مطالب المتنبي من سيف الدولة لأن يمدحه وهو جالس، وألا يشير – بحال – إلى تقبيل الأرض بين يديه، إلى إدخال ذاته شريكاً له، لافي مقدمات مدائحه ولا لوحات رحيله ولا خواتيمه فحسب، بل حتى في المنطقة المدحية ذاتها، وأحسب هذا الأمر قد وجد ترحيباً محكوماً بالتفاوت – أيضاً – لدى غيره من شعراء المدح، خاصة منهم من صدر عن روح الإمارة مثل أبي فراس والشريف الرضي، أو من مال منهم إلى تجاوز الحدود الرسمية بين المادح والممدوح، على نحو ما يعكسه – مثلا – شعر الصنوبري من قوله أحياناً يتشوق سيف الدولة. أو يتشوق صديقاً له، أو يستبطيء كذا، أو يستهدي، أو يستسقي، أو يستعطف، عندها يتنازل الشاعر عن الصياغة في سياق النمط الموروث، ويجنح إلى توظيف المقطوعة كما لو كان قد انسلخ من جلد المادح إلى عمق ذاتي مختلف.

رابعاً: استكمالا لهذا الطرح كثرت الموصوفات، وتعدّدت صور المعالجات، وعندها تباين الشعراء فيما ساقوه من شعرهم حولها، ففي مقابل جدية المتنبي وأبي فراس في معظم موضوعات شعرهما نجد كثرة من التفاصيل في الأطر الهزلية تشغل غيرهما في نظم الشعر، ويبدأ التفاوت هنا من تناقضات المجون مع الزهد، حيث تقرأ الديوان فتجد الشاعر مستغرقا في مجونه وعبثه، فتشهد معه ما رسمه من صور مليئة بعربدة السكارى وعبث المخمورين، وفي حوارات أخرى تلقاه زاهداً أو تائباً، أو – على الأقل – متشبها بالزهاد أو مرتديا مسوح المتصوفة، وهو تناقض رسم خطاه شعراء القرنين السابقين منذ أسس أبو نواس لمسلكه أصلاً من طلب العفو الإلهي كلما تزندق أو تماجن، وهنا ظلّت تجليات هذه الذاتية بارزة في مساق تلك الحوارات من جانب، وفي غيرها من تفاصيل جديدة مال بها الشعراء إلى دقيق الوصف المفصل لعطاء الحياة اليومية، مما استوعبته ذاكرة الشاعر وأفسحت له مجالاً رحباً في ثنايا القصيدة أو المقطعة أو الأبيات المفردة من جانب ثان، فإلى جانب الوصف والتهاني والعتاب والاعتذار والفخر والمجون والزهد والرثاء والطرد والتنجز لدى شاعر مثل الصنوبري نستطيع أن نتوقف عند عدد آخر من الموضوعات المفصلة التي بدا منطلقها ذاتياً، كاشفاً عن طبائع العلاقات اليومية مع الرفاق، أو حتى مع الأشياء، من مثل ما نظمه في الدعوة إلى الشراب أو استسقاء نبيذ، أو استهداء نبيذ، أو ما مال به إلى مداعبة صديق، أو ما صوّره من صور سلوكية راح يفلسفها مثل الغدر، أو تفاصيل الصور التي مال إليها بدءاً من المطر، والشتاء، والليل، والزهر والروض والنرجس، إلى تصوير البازي والثلج والحمّام والورد والخوخ والنيلوفر والسفرجل والفرس والديك والفئران والسنور وأشباهها من أبعاد ذاتية تحكيها صوره وحواراته حول ممره إلى دمشق، أو رحيله عن دمشق، أو نظمه في جارية، أو في رثاء ثيابه، أو رثاء تلميذ كان له، أو في هجاء ضيعة، أو هجاء من أخلف وعده، أو هجاء طائر، أو هجاء صهر له، أو وصف الصيد بالشرك والشبكة، أو التهديد بالهجو، أو ما قاله في نفسه، أو ما قاله في الأدب، حيث تبدو الموضوعات الجزئية جديدة مكملة للإطار التقليدي في صياغة الموضوعات

الموروثة التي ظل فيها الشاعر منهم محكوماً - إلى حد بعيد - بمنطق الطلل والظعينة والغزل والشيب، مما أسس له طويلاً شعراء العصور الأولى.

خامساً: أن ثمة مساحة مشتركة ظلت جامعة بين الشعراء من حيث مفهوم نظرية الشعر التي صدروا عنها في عصر النقد المنهجي، وزحام البيئات النقدية بصراعات النقاد حول تصنيف الشعراء من خلال ما أصدروه عليهم من أحكام، أو ما أملوه عليهم من شروط، فما زالت للشاعر منهم نظريته التي يبثها في ثنايا أبياته بدءاً من استغلال مفردات البيئة الناقدة بين لفظ ومعنى وصورة وموسيقا ونظم ونثر وغيرها، إلى معالجة واعية للعملية الشعرية في إطار من الفهم للطبيعة النوعية للعمل الشعري من حيث صلته بالفكر، أو إمكانية تطويع مصطلحات العلوم في خدمته، إلى التركيز على خلوده وبقائه وقيمته، إلى النفوذ منه إلى فخر الشاعر بإبداعه الخاص في عصر التنافس والفحولة، واستشعار التعددية السائدة، والتي قد تؤثر على المكانة الفردية للمبدع في زحام تنافس الكبار. من هنا ظهرت مناطق التلاقي حول مفهوم الحقل الإبداعي لتنتقل إلى أدواته وصيغ معالجاته تصويراً وتقريراً، بما تمتد إليه صيغ المعالجة من صور التميز الفردي في بعض الصور، أو صيغ العام المشترك الذي دفع النقاد إلى الاسراف في تناولهم لقضايا السرقات والتناص والأخذ والاستحقاق والشركة وغيرها(٢٧).

ومن الأدوات إلى الوظائف - على تعددها وتنوعها - دار حوار معسكر شعراء القرن الرابع، ففي موازاة التفاف كبارهم حول الروميات كانت التعددية بين سيفيات وكافوريات لدى زعيم الجيل الفني أبي الطيب، وكانت الهاشميات في باب الرثاء مساحة مشتركة جامعة بينهم، ثم كان امتداد تلك التعددية إلى صور التوظيف النفسي والفني والاجتماعي والأخلاقي والتاريخي لما أبدعه شعراء الفترة(٢٨).

من هنا كانت صور التلاقي عند المتميزين من ذوي الملكات الفنية واللغوية التي انتهت بهم إلى التقابل على رأس القائمة، حيث تقاربت قاماتهم، وظلت قامات أخرى أقل من تلك المنزلة، وإن لم تعدم البراعة الفنية في بعض إبداعاتها، على نحو ما كان

من ابن طباطبا العلوي وابن هانيء الأندلسي وابن نباته من مادحي سيف الدولة، ومثلهم كان بديع الزمان الذي وجه فنه بين المقامة والشعر، وإن كان قد آثر تطويع شعره في خدمة مقاماته.

ومثل هؤلاء القوم كان فريق الشعراء الذين تجاوزوا حقل الشعر إلى المشاركة في فن الكتابة مثلا، على نحو ما عرف عن الببغاء من كونه شاعراً مجيداً وكاتباً مترسلاً جيد المعاني في الغزل والتشبيه والأوصاف، أو ما كان من ابن نباته من موقعه خطيباً بارعاً، إلى جانب شاعريته التصويرية خاصة في مشاهد الموت والبعث والزهد.

ومن المؤكد أن هذا التفاوت حتى في مكانة الشعراء وتصانيفهم على الرغم من لقائهم حول النظرية الشعرية إنما ظل كاشفا عن خصوصية ثقافة الشاعر منهم، وخصوصية منطلقاته الفكرية في فترة شهدت فيها النهضة العقلية حركة تستدعي التأمل مما وزع القصيدة بين تياري الاحتراف والوجدان، وأحالها إلى مجال رحب لإبراز جوانب الأصالة عبر ثقافة المراحل الأولى من علوم الأوائل، وبين محصول الفكر من العلوم المترجمة، وخاصة الفكر الفلسفي.

وبصرف النظر عن درجة الاستغراق في معطيات هذا الفكر والتي أحالت شاعراً مثل المتنبي لأن يكون حكيم عصره أكثر من غيره، فإن ثمة أصداء تجلت عند الغير من هذا الوعي بلغة المناطقة وأهل الجدل مما يجعلنا نرفض ما انتهى اليه بروكلمان حين قال (لم يكن لحبس أبي فراس تاثير في شعره بطبيعة الحال، أما قصيدته الجدلية التي يرد بها على الدمستق حين طعن في العرب، وأنكر عليهم خصائص الحرب ومناقبها، لأنه لم يزد فيها على ان حشد سلسلة من أسماء الأماكن الرومية التي تركها الثعالبي حين ذكر القصيدة)(٢٩)، والحق عكس ما قاله بروكلمان في مجمل ما انتهى إليه، فقد كانت قصيدة أبي فراس كشفاً عن قدرة جدلية معمقة فيها إطالة جدل وحوار مع خصمه في دفاعه عن عروبة الموقف والنسب، وعروبة الفكر، وقضية الشاعر، فقد تبنى الرد على الشعوبية بمنطق المجادلين، فانعكست في سياقها صور الجدل الكلامي في شعره، وهو الأمر الذي يتكرر له نظير في اتهام آخر لنفس الشاعر بأنه «لم يتناول

الأغراض الدينية في شعره إلا في التعبير عن تشيعه لآل البيت، وتوسله بهم لبلوغ النجاة وإحراز الأماني يوم العرض»[٣٠].

والواقع أن بروكلمان قد مال هنا عن الحق أكثر من مرة، فما كان تشيع الرجل لآل البيت إلا مجرد موقف سياسي أكثر من الموقف الديني، وللشاعر نصيب لا يخفى في شعره عبر زهدياته وحكمه من جانب، ثم بروز ثقافته الدينية وسيطرة فكرة القضاء الإلهي والقدر على ذاكرته، وتجليات الحس الإسلامي العام عنده، إلى جانب رصيده في التناص مع الآيات القرآنية وغيرها من المصادر مما لا يخفى في ثنايا قصائده من جانب آخر.

سادساً: تظل ثقافة العصر وسيادة ما شاع فيه من الآراء والمعارف ماثلة في صيغ التفاوت الكبرى التي أفرزت لنا أولئك الكبار الذين شغلونا، أو شغلنا أنفسنا بهم، إلى جانب من ظهر إلى جوارهم من شعراء الزهد والتصوف ممن لم تشغلهم الأرصدة الثقافية بنفس القدر[٣٠]، ومن المؤكد - أيضاً - أن تنوع مصادر ثقافة العصر وحرص الشعراء الكبار عليها ظلت وراء الإغراب في كثير من صيغ التعبير والأفكار، كما كانت وراء نقل الأفكار الفلسفية والمصطلحات العلمية للشعر مما أحاله كثيراً إلى حكمة عقلية.

ولا أدل على هذا من ذلك التلاقي الفكري بين كبار الشعراء وكبار الكتاب من حيث استغلال الثقافة في صناعتهم على طريقة القاضي التنوخي والبستي والصاحب بن عباد وغيرهم.

ولعل ما رأيناه من تحول في صياغة الشعر وما طغى عليه من ازدواجية تبدأ أحياناً من الأطلال، إلى الخطاب المباشر، إلى شيوع أساليب المتشيعة والمتصوفة بما انتهت اليه من غلو وإفراط أحياناً، لعل هذا كله كان كشفاً عن طبيعة التلقي الثقافي الذي انتهى الى تحريك المياه الراكدة حتى دفعها عبر نهر الشعر العربي تستعيد دراسة قيود الصنعة والزخارف التي كبله بها شعراء البديع في القرن السابق عليهم.

هنا بدأت العودة إلى أصالة العصور الأولى والتعبير عن نفسية شاعر المرحلة الذي استطاع في ثورة صامتة أن يطور معالم الصنعة البديعية، أو - على الأقل - أن يتخفف من قيودها التي وصلت إلى الذروة عند أبي تمام، وهنا نستطيع أن نزعم أن كبار شعراء القرن الرابع قد جمعوا في ازدواجية فنية هادئة ودقيقة بين ثلاثة أضرب من العطاء:

عطاء الموروث الذي لم ينضب ولم ينفصل عن عالم الحضارة، **وعطاء العصر** بكل ثرائه وعمقه وفروعه وتعقيداته، ثم **عطاء الذات المبدعة** بما لها من ملكة وخصوصية وتميز وتفرد.

من هنا ظهرت الازدواجية بين البداوة والحضارة كرد فعل لطغيان الثقافات العقلية بين لغوية ونحوية وأدبية وفلسفية وغيرها، إلى جانب استمرارية لا تكاد تنتهي للسليقة وأصالة الطبع في صياغة تجارب الذات وما يرتبط بها من المواقف ومستويات الفكر.

عندئذ يلتقي الموروث بكل أصالته وعراقته ليقف أمام الوافد الأجنبي بجدته وطرافته وعطائه الفكري، مما يتمخض عن صراعات اختصرها القائلون بعمود الشعر بين ضرورات المحافظة عليه، أو تصوير حدود كسره أو الخروج عليه، على نحو ما انتهى إليه المرزوقي في صدر حماسته[٣١]. وبين البداوة والحضارة ومصادر التكوين الثقافي وطبائع الجمهور انتهت بعض الدراسات النقدية المعمقة إلى تحديد أسس الشعر في تلك المرحلة عبر العودة إلى أصالته الأولى، وتحريره من القيود البديعية ومواءمة الحياة الثقافية في عصره. وعلو صوت العقل والفكر الفلسفي والقياس المنطقي والحكمة، إلى جانب تضخم الذوات في كثير من الأحيان وهو ما ذهب إليه الدكتور يوسف خليف في تحليله لظواهر التجديد في الشعر العباسي[٣٢]، وأجدني مؤيداً هنا لما طرحه حول تلك الأسس التي قد يضاف إليها من صور المعالجة الفنية وصيغ الأداء ما يزيدها دعماً وتأكيداً، خاصة في باب التناص مع الموروث، أو الانشغال بعالم السرقات، أو كثرة اللغط النقدي في قضايا اللفظ والمعنى، وضجيج القول في الموازنات والخصومات، والفصل في قضايا الوساطات بين الشعراء.

(٣) تنوع الشكل الفني

التقى شعراء القرن الرابع في شكل مجموعات فنية يمكن رؤيتها من زاويتين:

الأولى: من الناحية الإقليمية، وهذه شغل بها الثعالبي في يتيمة الدهر، واستهلكت بحثاً، فلا داعي للتوقف عندها إلا من مجرد لمح سريع، وإشارة خاطفة فحسب.

الثانية: من منظور تجارب الشعراء والخوض الفني الذي قرب بينهم المسافات والصور، على غرار ما كان من شعراء الغزل، مثل المتنبي ومهيار والشريف الرضي، وشعراء اللهو والمجون الذين غص بهم مجلس الوزير المهلبي، فكانت لهم خمريات كثيرة بين قصائد ومقطعات وأبيات مفردة.

وفي مقابل هذا التيار كان شعر الزهاد على ندرته وندرة أعلامه - كما ذكرنا - ثم شعراء شعبيون صدروا عن معاناة الحياة اليومية إلى جانب شعر الفلسفة والشعر التعليمي، وقد قل أقطابه أيضا، ولكنه ظل كاشفا عن جانب خاص من عالم القرن الرابع.

السمت الغالب على القصيدة لدى مبدعي تلك المرحلة يتجلى منه جانب في تجاوز التعقيد الذي بلغت فيه الصنعة البديعية ذروتها، وهنا أصبح الشاعر قادرا على الجمع بين عطاء العصر والذات والتراث، مما يدعونا إلى تأمل سبل توظيف مجمل الثقافات العقلية والثقافات اللغوية والنحوية والأدبية التي استقاها الشعراء على ما بينها من تفاوت بين البداوة والحضارة، فإلى جانبها ظلت السليقة وأصالة الطبع عنصراً لا يسهل إغفاله، ولا يجوز لنا تجاهله بحال، وهنا نستطيع أن نقرر أن الشعراء قد عاشوا مرحلة ازدواجية الموروث بكل أصالته وعراقته مع الوافد الأجنبي بكل جدته وطرافته وتعقيداته الفلسفية وأقيسته المنطقية، مما حدا بهم إلى أن يأخذوا منهجا وسطا بين المجددين وبين أنصار عمود الشعر، الأمر الذي يحسن أن نحدد ملامحه في نقاط موجزة تبدأ من:

(١) تضخم ذوات كثير من شعراء المرحلة، وطرح دوال على هذا التضخم في معمار القصيدة، على تعدد موضوعاتها المعالجة فنيا، ومن ثم التباري في الإطالة فيها أحيانا كثيرة.

(٢) علو صوت العقل والفكر الفلسفي وتوالي القياسات المنطقية التي طرحت من خلال الحكمة التي أفسح لها الشعراء مجالا في كثير من الموضوعات.

(٣) التحرر النسبي من القيود البديعية التي غالى في توظيفها شعراء الجيل السابق، مما استدعى ضرباً من التواؤم مع معطيات الحركة الفكرية في هذه المرحلة، والميل إلى التحرر من قيود الصنعة المتكلفة.

(٤) استمرار التواصل مع الجذور التراثية في التناص مع الموروث بمصادره المتعددة.

(٥) أن حقل التخصص الفني ظل وارداً بشكل متميز، سواء في ذلك ما نجده عند الشاعر الواحد، أو شعراء المدرسة الواحدة، على غرار ما يمكن رؤيته مثلا من سيفيات المتنبي وكافورياته ورومياته وعضدياته وعميدياته، وعند الصنوبري بين طبيعياته ورثائياته الجماعية، وعند أبي فراس من أسرياته وإخوانياته وغزلياته، وهو القياس الذي ينضوي على كثير من إبداع شعراء المرحلة على غرار حجازيات الشريف ومرثياته.

(٦) أن ظاهرة الكثرة – كثرة الشعراء – ظلت مميزة لإبداع القرن الرابع، فإذا كان الثعالبي قد ترجم لبعضهم، وقد تجاوزوا سبعين شاعراً في العراق وحدها، فقد شهدت مصر ايضا أكثر من أربعين شاعراً مصرياً إخشيديا غير الوافدين عليها، أو من امتد بهم العمر من شعراء الطولونيين ممن تنوع مستواهم الفني بين الإجادة والتوسط والضعف، وإن لم تسعفنا المصادر إلا بقليل من شعرهم غير أن الشعر الحمداني في الشام والعراق وخراسان بدا إقليمي النشأة واسع الانتشار عبر بقية الأقاليم الإسلامية، فكان أكثر حظا من شعر بقية الأقاليم والإمارات[٣٣].

(٧) أن ظاهرة العداء والخصومات بدت سمة للمرحلة منذ لعب الخالديان دورهما فيها ضد السري الرفاء والمتنبي، إلى بقية صور الخصومة والوساطات التي سبق أن أشرنا إليها.

فمع كثرة الشعر وكثرة الشعراء كانت كثرة مواد الإبداع، وكان تنوع الأشكال الفنية بين الطوال والأبيات المفردة والمقطعات وقد طالت القصائد في باب المدح وباب الفخر، سواء أخلصت لهما أم احتوت معهما موضوعات أخرى، ولعل معيار التخصص أو الاختلاط ظل معلقا بظروف إبداع العمل ذاته، فكانت قصيدة المدح الحربية مثلا حقلاً للتأريخ للأحداث الحربية الكبرى، حكمها التجانس بين لغة المدح وصوره، وبين تحولها إلى بيانات عسكرية وتقارير حربية ووثائق تاريخية، تحكي فصولا من قصة الصراع بين العرب والروم بوجه خاص[٣٤]، فمن الطبيعي لهذه القصيدة أن تطول بعد المقدمات لتعكس بعدين اثنين: أولهما لوحة المدح وصورة الممدوح، والثانية تحكي صوراً من بطولة الخصم وهزائمه لتعكس تفاصيل الوجه الآخر للمعترك القومي.

من هنا تنوعت المواقف الفنية بين التصوير والتقرير تنوع المواقف الفردية بين صدق العاطفة والتعبير عن الحس الانفعالي الخاص، أو العام للأمة، وبين الافتعال أحياناً، والمبالغة لمجرد إرضاء الممدوح أحياناً أخرى، وقد غلب على الطوال الاستهلال التقليدي بما عرف بمقدمة قصيدة المدح، على تنوع بائن في مواقف الشعراء منه من جانب، وصور المعالجة من خلاله من جانب آخر.

ذلك أن المقدمة والمطلع التقليديين ظلا مهيمنين على ذاكرة الشاعر على الرغم من انخراطه في زحام تيارات الحضارة وضجيج المعاصرة، فكثرت لدى المتنبي مثلا المطالع الطللية، وإن كان قد أعلن - نظرياً - ثورته عليها في استفهامه الإنكاري المعروف[٣٥]:

إذا كان مدح فالنسيب المقدَّمُ

أكلُّ فصيح قال شعراً متيَّمُ؟

وما زال الربع يشغل مساحة من ذاكرة المتنبي ووجدانه، على الأقل من منظور التصوير الذي مال إليه على طريقة السلف في رحلة الظعائن، فما زال يردد في مطلعه المشهور(٣٦):

أيدري الربع أيَّ دم أراقا
وأيَّ قلوبِ هذا الركب شاقا
لنا ولأهله أبداً قلوبٌ
تلاقى في جُسوم ما تلاقى
نظرتُ إليهمُ والعَينُ سَكْرى
فصارتْ كلُّها للدمع مَاقا

وكأنما استساغ لغة الجمع في مثل هذا السياق بدلا من الإفراد(٣٧):

فَدَيْنَاك من ربع وإن زدتنا كَرْبَا
فإنكَ كنتَ الشرقَ للشمس والغَرْبا
وكيف عرفنا رسم مَنْ لم يَدَعْ لنا
فؤاداً لعرفان الرسوم ولا لبَّا

وما نراه عند المتنبي نجد نظائره عند أبي فراس في مطالعه، وعند الشريف الرضي، وقد حفظ شعر المتنبي وحاكاه منذ مدح الخلفاء العباسيين لعصره وأمراء بني بويه على وقار عُرف به في مديحه دون إسفاف ولا مغالاة ولا غلو(٣٨)، وقد أكثر في مطالعه من ذكر الديار والحبيبة، وبدت فيها حياة وحركة من خلال مواده التصويرية على نحو قوله:

ولقد مررتُ على ديارهم
وطلولها بيد البلى نَهْبُ
فوقفتُ حتى ضَجَّ من لَغَب
نضوي ولجّ بعذلي الرَّكْب
وتلفتَتْ عيني فمُذْ خَفِيَتْ
عنّي الطلولُ تلفّتَ القلبُ

ومع قبول المقدمة الطللية، ومع محاولات التمرد عليها، أو التجديد فيها ظهر أحياناً الهجوم والرفض لمطلق المقدمات بدخول الشاعر إلى المدح مباشرة من مثل ما طرحه المتنبي في سيف الدولة(٣٩):

لكل امرىءٍ من دهره ما تعوّدا
وعادةُ سيفِ الدولة الطّعنُ في العدا

أو قوله في مطلع نونيته فيه أيضا(٤٠):

الرأيُ قبلَ شجاعةِ الشجعان
هُوَ أولٌ وهي المحل الثاني
فإذا هما اجتمعا لنفس حُرَّةٍ
بلغتْ من العلياءِ كل مكان

وهو المنهج الذي اتبعه أبو العباس النامي الذي كوّن مع المتنبي جبهة في بلاط سيف الدولة، واتهمه السري الرفاء بالسرقة من شعره وهجاه، فكانت لهم كثرة من المدائح بلا مقدمات، ومثله كان السري الرفاء حين هجم على الموضوع مباشرة:

أغرتك الشهابُ أم النهارُ
اراحتُك السحاب أم البحار

وغلّب على بعضها التنويع والتلوين في تصوير الشيب والمشيب، ووصف الليل، أو الانصراف إلي الغزل والتشبيب على طريقة النامي في استهلاله(٤١):

أمَـرْنَ هوانًا أن يصحَّ لتسقما
فأردى قلوباً صاديات إلى الدما

وبدا طبيعيا لهذا الجزء من القصيدة أن يعكس معجم البداوة وصورها وطللها ورسومها، وأن تظل الصورة الغزلية فيه نمطية إلى حد بعيد، إلا ما جاء لدى فريق من الشعراء الذين شغلهم الغزل الحضري والأسلوب المدني، فحاولوا التجديد حتى في مشهد الطلل على طريقة أبي فراس، وهو يصف قصوره ومراتع صغره وملاعب صباه في سياق الحوار الطللي الموروث(٤٢):

قفْ في الرُّســــوم المُسَـــتـــجـــاب
ونـــادِ اكـــنـــافَ المـــصـــلّـــى
بالجـــوسقِ الميـــمـــونِ فـــالسُّـــقـــيـــا
بـــهـــا فـــالـنــهـــرُ أعْلَى

فنحن مع شعراء ذلك القرن أمام غزل متنوع بين بدوي قح، وأماكن جاهلية، ومساءلة للربع، والوقوف والبكاء، وتقمص لشخصية الشاعر الجاهلي، وخلق جو بدوي لفظا ومعنى، أو حتى جو عذري أموي على طريقة السري الرفاء في مقدمات مدائحه، بما فيها من صور الفراق والعاذل والواشي والطيف والبكاء، وبين محاولات للتجديد والإضافة والابتكار، وإظهار البراعة بدءاً من إعلان الهجوم النظري، إلى كشف الموقف الفني من الطلل، مما يمكن أن نحدده في عدة نقاط:

أولها: أن تصوير الطلل لديهم كان أساسه المنافسة للقدماء، أو إعلان الولاء لهم، أو الصدور عن مكنون تراثي رسخ في تكوينهم، أو ربما صدر عن حس قومي لديهم، أو ظل دالاً على بعد نفسي انهزامي إزاء الطلل ومدلوله الإنساني بصرف النظر عن حدود القدم أو منطق الحداثة.

ثانيها: الوعي بحقيقة الطلل، وهو وعي قديم مبكر من لدن شعراء المرحلة الجاهلية منذ تنبه عنترة إلى ذلك في مطلع معلقته[٤٣]، ولكنه بدا هنا وعياً حضارياً تجاوز حس الشعوبية في القرنين السابقين، وأخذ مساراً مختلفاً، انتهى - أحياناً - إلى إعلان الرفض والتمرد، وأخرى عند إعادة المعالجة الطللية من منظور حضاري مرن، جعله قابلا للتجديد والإضافة والمعاصرة، إلى جانب معيارية الصورة الموروثة.

ثالثها: التضحية بالمقدمة الطللية في مقابل غيرها من المقدمات بين خمرية أو مقدمات الطبيعة، وهو ما قد يظهر صراحة حتى في الانصراف عن الغزل برمته على طريقة الشريف الرضي في قوله في مدح الطائع بالله[٤٤]:

أمِنْ شـــوقٍ تُعـــانـقـني الأمـــاني
وعـن وُدٍّ يـخـــادعُـني زمـــاني

وما أهوى مصافحة الغواني
إذا اشتعلت بَناني بالعَنان

ونحن نعرف حجازيات الشريف وغزلياته التي تفرد فيها بغرائب الصور والأحاسيس التي لم يشأ أن يكرر فيها ما ذهب إليه شعراء الغزل قبله، بل كانت حجازياته غراماً ولوعة وصدوداً وهجراً وعفة صادقة(٤٥)، ولكنه آثر إعلان تجديده وقدرته عليه في هذا السياق الذي ربما ذكّرنا بما صاغه أبو الطيب حين مال إلى الطبيعة في مقدمته المشهورة في مدح عضد الدولة وولديه أبي الفوارس وأبي دلف وهو يذكر طريقه بشعب بوان(٤٦):

مغاني الشّعبِ طيباً في المغاني
بمنزلة الربيع من الزمان

وقد شاركه هذا الاتجاه بعمق الصنوبري شاعر الطبيعة والسري الرفاء شاعر الطبيعة والخمر، وقد انعكس ولعه بالخمر في افتتاح كثير من مدائحه بها إلى جانب خمرياته ولوحات الطبيعة الخالصة في شعره.

رابعاً: الإيجاز في المقدمات الطللية، وكأنه بدا محاولة أخرى للخروج من أزمة هيمنة الموروث واستعباده لذاكرة الشاعر، ولكن الإيجاز ظل استثناء لا قاعدة، فما زال بعض شعراء المرحلة تشغلهم الإطالة على طريقة ابن نباتة السعدي الذي كثرت مدائحه في سيف الدولة، ومعها كثرت مقدماته وطالت، وتعددت موضوعاتها، ولعل موقف الوأواء الدمشقي بما عرف عنه من الإطالة في الغزل والنسيب في المقدمات حتى أخفق في مدائحه حين خص الممدوح ببيتين أو ثلاثة، مما يذكرنا بقصة ذي الرمة أمام هشام بن عبد الملك في العصر الأموي(٤٧).

خامساً: محاولة تطويع بعض المقدمات التقليدية لتستوعب معجم الشاعر، وتعكس تجاربه، أو – على الأقل – تحكي جانباً من خصوصية تعامله من خلالها، وإعادة توظيفها في سياق موقفه أو موقعه، على نحو ما تكشفه الدلالة الرمزية التي استهل بها أبو فراس رائيته المشهورة:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ
أما للهوى نهي عليك ولا أمر؟

أو محاولة إقحام الذات الشاعرة في غمار المقدمة بإدخال الحكمة في سياقها من خلال الفخر على غرار قول أبي الطيب[٤٨]:

ومن صحب الدنيا طويلا تقلَّبَتْ
على عينه حتى يرى صدقها كذبا

ثم قوله:

ولست أبالي بعد إدراكيَ العُلى
أكان تراثاً ما تناولتُ أم كَسْبَا

وإلى جانب التقليدية والتجديد في معالجة المقدمات لم يخلُ الأمر لدى بعض الشعراء من محاولة التجديد في معمار القصيدة، فتجاوز حدَّ تخصيصها في المدح وحده ليسوق المديح – أحياناً – خلال أغراض أخرى مثل العتاب أو الشكوى أو الفخر أو الحرب، مما ظهر – بخاصة – عند أبي فراس، ربما لخصوصية موقعه من سيف الدولة، وربما لخصوصية موقفه في ظل الأسر، ولعلها نفس الخصوصية التي دفعته لتمثُّل تجربة الشيب المبكر ، وهو ابن العشرين، فلم يتردد في تصويرها في بعض مطالعه.

والحق أن باب قصيدة المدح في هذا العصر بدا أشد تميزاً من خلال تميُّز عدد من شعرائه الذين تجاوزوا حدَّ التكسب ومنطق الاحتراف، ودلفوا إليه من باب الصدق والإمارة، فكان من الشعراء أمراء ورؤساء مثل أمير مصر تميم بن المعز، ومن السادة الحمدانيين سيف الدولة وأبوفراس، كما كان منهم وزراء عظام مثل ابن العميد والصاحب بن عباد، ومنهم القضاة مثل الجرجاني، والكتاب مثل عبدالعزيز بن يوسف، وربما جمع رجال بين الصناعتين: الشعر والإنشاء[٤٩].

من هنا حدث تحوُّل حتى في طبيعة العلاقة بين المادح والممدوح، مما خلق مساحة كافية للتجديد والتحرُّر من القيود الموروثة، وهو ما انعكس منه جانب في طريقة توصيل

الإبداع الشعري للممدوحين، فإلى جانب ما هو ذائع ومعروف عن شروط المتنبي في مدح سيف الدولة، تأتينا أخبار الشريف الرضي كاشفة عن ذوق خاص في مدائحه للخلفاء، حيث كان ينشدهم شعره بنفسه، أما الملوك والأمراء فيكتفي بإرسال القصائد إليهم، وفي مدائحه أسرف في حواره طويلاً حول الصداقة والعداوة، حتى كاد يحيلها إلى إخوانيات، ولم لا وقد تحوّل بعضها إلى هذا النمط فعلاً، إذا أخذنا بمدح الأقارب لدى أبي فراس وابن عمه، وعند الشريف حين مدح أباه بأكثر من أربعين قصيدة توجع في بعضها بسبب سجن أبيه، ثم هنأ بخلاصه، ورد أملاكه إليه، ثم هنأه بالأعياد أيام عضد الدولة.

ولعل في تقارب لغة الأمراء وصورهم ما يعكس أيضاً طبائع فكرهم ومنابع ثقافتهم في عصر «النقد الأدبي والجدل العقلي» وتصاول العقول واصطراع الأقلام في عصر الجرجاني والباقلاني والآمدي والحاتمي والعسكري وإخوان الصفا وابن العميد وابن عباد والهمذاني والتنوخي وابن شهيد وغيرهم[٥٠].

فكان من الطبيعي أن تنعكس أصداء البيئة الفكرية إلى جانب ما درج عليه شعراء المرحلة من قراءات لأشعار السلف، فإن شئت الدقة فقد جنح بعضهم إلى دراسة أشعار رفاقه، على طريقة الشريف الرضي في دراسته لشعر ابن حجاج أظرف شعراء القرن الرابع وأبرعهم في وصف اللهو والمجون، حيث تخير من شعره طائفة تحت مسمى: «الحسن من شعر الحسين» وربما دفعه توافقه مع ابن حجاج في المذهب إلى هذا الاختيار، فقد عرف ابن حجاج بالسخف مع خفه الروح في شعره[٥١]، وكأنه كان يكرر ما صنعه البحتري وأستاذه أبو تمام في القرن السابق في اختياراتهما عبر ديوان الحماسة لكل منهما، أو كأن تأثر بابن المعتز مؤلفاً حيث ألف الشريف كتاب (حقائق التأويل في مشابه التنزيل).

وفي إطار كثرة المدح والمادحين والممدوحين تشابهت الصور، وتقاربت مواقف الشعراء، خاصة منهم أصحاب الاتجاهات الواحدة، على طريقة أهل الاحتراف (السري/ المتنبي/ النامي/ الببغاء) ممن شغلهم الإكثار من الشعر، واحتواء القصيدة

على فنون أخرى كالوصف أو الشكوى والتظلم، أو العتاب والفخر، والاعتذار والهجاء والحكمة. وأحسبها على الرغم من تباعدها بدت متجانسة في نسق القصيدة، إذا أخذناها من منظور الدلالة الذاتية التي دفعت البعض - أحياناً - إلى تلك الإطالة حتى أسرفوا فيها من منطق الزهو والاختيال، أو الإحساس بالتفوق على تراث جيل سابق، أو الإحساس بالغَبْن في أهل زمانه، مما قد يدفع الشاعر إلى الإطالة والاستقصاء، وربما جنح إلى صيغ قصصية تجلّت منها صور خاصة في ملاحم سيف الدولة من خلال المتنبي وأبي فراس والسري الرفاء والنامي وغيرهم.

(١)

وبين الطوال والقصار تراوحت مواقف الشعراء، وظهرت المقطعات التي ازدحمت بها دواوينهم، دون أن تقف على موضوعات بعينها، ففي المدح تتلاقى الطوال مع المقطعات، وفي الفخر يحدث نفس الأمر، ودعنا نتأمل أطول قصائد الفخر عند أبي فراس، وقد بلغت مائتين وخمسة وعشرين بيتا منها أربعون بيتا في الغزل، وكأنه نهج فيها نهجا ملحميا، وإلى جوارها برزت كثرة من المقطعات في نفس الموضوع على المستويَيْن الشخصي والقومي، وربما أوجد فخر أبي فراس ردود فعل في مغالاة شاعر مثل المتنبي في فخره بذاته في موازاة أسر أبي فراس ونسبه وقبيلته، ثم جاء فخر الآخرين موزعا بين طوال وقصار أو مقطعات، أو حتى في أبيات منثورة ضمن قصائد قيلت في أغراض أخرى.

وما يقال عن الفخر يطرح نظيره في عالم الغزل الذي تستطيع توزيع مواقفه بين غزليات كاملة في قصيدة أو مقطعة، أو أبيات متناثرة بين غزل المقدمات الذي مهَّد به الشعراء لمدائحهم أو قصائدهم في الفخر أو الهجاء.

ولم تكن الطوال قصراً على شعراء المشرق، بل طالت أيضا في الغرب عند ابن عبد ربه والواساني، وذكروا لأبي الرجاء محمد بن أحمد بن الربيع الأسواني (ت ٣٣٥) قصيدة تعد أبياتها بالألوف ضمنها أخبار العالم وقصص الأنبياء[٥٢].

ويبدو أن هذا النمط من الإطالة يدخل في باب النظم أكثر من باب الشعر على طريقة علي بن الجهم في القرن الثالث الهجري، وابن المعتز في المزدوجة التاريخية، وهو ما يختلف - بطبيعته - عما شهدته قصائد الوصف الحربي أو المدائح أو الأهاجي التي أذكتها الخصومات النقدية بين الشعراء.

وربما كان باب الهجاء قابلا لغلبة المقطعات بما فيها من صور السخرية والتحقير إذا جاءت في باب مستقل على نحو ما وقع من هجائيات السري للنامي هجاءً مُرا لاذعاً بأسلوب تهكمي هزلي، وكذلك ما كان من هجائه للشمشاطي والتلعفري وأبي المقدام وعلي بن العصب الملحمي(٥٣)، إلى غير ذلك من صور الهجاء التقليدي لدى شعراء الاحتراف إذا أرادوا النيل ممن استرفدوهم، فلم ينالوا من عطاياهم شيئاً فانقلبوا ضدهم هاجين. إلى غير ذلك من صور الهجاء السياسي الذي أذكته طموحات بعض الشعراء، أو فشلهم في الحصول على الولاية، على غرار ما كان من سقوط حلم أبي الطيب في مصر، وكذا ما كان من صراعات الشعراء إلى حد الاتهام بالسرقة، مما أصبح قاسما مشتركا بينهم، وهو ما دفع كل شاعر إلى الاعتداد بشعره، وفخره به، أو الميل إلى الاتهام بالسرقة أو اتهام الآخرين بسرقة الأشعار، على نحو ما كان من الشريف الرضي وانشغاله بقصائده المسروقة، وما كان من المتنبي في اتهامه لبقية الشعراء بالتضاؤل بين شويعر وشعرور ومتشاعر.

وربما ارتبط الإبداع في منطقة الإطالة والإيجاز بتجارب الشعراء أنفسهم، إذا أخذنا بمقولة بروكلمان عن أبي فراس حيث صور أشعاره كأنها يوميات شعرية لمجريات حياته. وجعل سزكين المتنبي شاعر بلاط سيف الدولة والمؤرخ الشعري لغزواته ووقائعه(٥٤).

ورؤية قرائية دقيقة لديوان شاعر مثل الصنوبري تكشف لنا عن طبيعة الإطالة والقصة من منطلق تجليات الذاتية، أو عكوف الشاعر على مواقفه، وتصوير تجاربه في بنية القصيدة والمقطوعة على السواء، بدءاً من المهاداة والمطارحات الشعرية، وانتقالا إلى كثير جدا من الموضوعات بين مدح ووصف وتهان وعتاب واعتذار وفخر ومجون

وزهد وغزل ومجون ورثاء وطرد، إلى مقطعات أخرى في مداعبة صديق، أو طلب نبيذ، أو وصف الثلج أو البازي، أو القمر أو البرق، أو موقف للشاعر يتشوق صديقا له أو يتشوق سيف الدولة، أو يستبطىء، أو يستسقي نبيذاً، أو يستعطف... إلخ[٥٥]. مما يكشف لنا أن كل الموضوعات الشعرية صارت قابلة لأن ينظم الشعراء فيها المقطعات كما ينظمون القصائد على السواء، وكان الفاصل ظلَّ مرهوناً بطبائع التجارب فحسب.

وعلى أي حال فقد رأينا في حجازيات الشريف الرضي التي بلغت الأربعين وطائفة كبرى من فخرياته ومراثيه للأقارب والأصدقاء بالعشرات كيف التقت الطوال مع المقطعات دون حدود فاصلة من حيث الموضوع نفسه، فقد طالت بعض مراثيه فتجاوزت المائة بيت في رثاء الصاحب، وقارب ذلك في رثاء والده، وأكثر من المقطعات في رثاء والدته وعمه والصابي وغيرهم على الرغم من وحدة الموضوع.

وقس على هذا رثائيات أبي فراس لأمه، وهو في الأسر، ومرثيات المتنبي لجدته، وكيف وزَّعها بين الرثاء والفخر، ورثاء كشاجم لأمه، ورثاء الصنوبري لابنته التي أكثر من قصائده فيها، وأضاف الجديد في استبكاء الطيور والنساء وتصوير القبور ورثاء النفس، واستبكاء ابنته كما تجلَّى عند أبي فراس وغيره مما يجعل من الصعب أن نضع حدوداً فاصلة بين المقطعات والقصائد إلا من خلال تصور التجارب الخاصة بكل موقف على حدة. ولولا أن البحث هنا لا يحتمل إحصاء مفصلا للقصائد والأبيات في دواوين شعراء العصر، ولولا أن الإحصاء قد لا يقدم جديداً باعتبار وضوح الظاهرة - باعتبارها مؤكدة - أمراً مقرراً لقمنا بهذا العمل الإحصائي، ولكن يكفي أن يتصفح قارىء دواوين الشعراء ليلتقي بالمطولات والمقطعات في كل موضوعات الشعر تقريباً، موروثها وجديدها على السواء، كل ما هنالك أن قدراً من الغلبة قد يسيطر على ذيوع المقطعة في مساق الخمريات والغزليات والزهديات، وهي لا تخلو - بحال - من نظم الطوال فيها، وربما شاعت الطوال في الشعر الحماسي والمدحي والوصفي والرثائي والهجائي، وربما تقبلها باب الفخر عند الأمراء الذين أحالوها إلى مجالات استعراضية طال فيها النفس الشعري إلى حد التأريخ لماضيهم وماضي أجدادهم على السواء.

(٤) طبيعة التصوير والبديع

ومن الطبيعي أن تقوم التعددية أساساً للتصوير والتعامل مع البديع تبعاً لمرتكزات الصورة، بدءاً من مصادرها عبر الموروث والحضارة، أو عطاء القصور وذوات الشعراء، أو إعمال الذاكرة البدوية، أو استيعاب الأحداث السياسية والوقائع الحربية، وانتقالا إلى مستويات التشكيل الجمالي التي تبارى فيها الشعراء فظهرت من خلالها قدراتهم الإبداعية، وبرزت الفروق الفردية والمهارات الخاصة، وانتهاء إلى أطر توظيف الصورة بين الأطر التاريخية والاجتماعية والدلالات النفسية والذهنية التي احتوتها فكانت وسيلة صادقة في التعبير عن كثير من عطاء المرحلة وشعرائها الكبار والمغفورين جميعاً.

أما جَمْعُ البديع مع الصورة فيظل دالا على طبيعة العلاقة بينهما، وإلا تحوّل البديع إلى كلفة ظاهرة، أو ظل مجرد ضرب من الزركشة والزخرف فاقد الدلالة إن لم يسهم في تعميق الصورة وتزيينها، دون أن يتحول إلى حاجز قد يحول وصولها إلى المتلقي.

ومن الطبيعي أن يتصدر شعر الطبيعة عالم التصوير الفني، فتكثر فيه اجتهادات الشاعر، وتتجلى صور ابتكاره في التفاعل مع مظاهر الطبيعة، وامتزاج ذاته بها، مما يفرغه في ثنايا استعاراته أو تشبيهاته كاشفا عن خيالاته وأفكاره وقدراته وملكاته في آن، وقد سجلنا من واقع حياة العصر منطقة مشتركة تلاقى فيها شعراء الطبيعة (كشاجم – السري – الصنوبري) ممن أكثروا من تصويرها فتجاوزوا القصور إلى الرياض والأزهار والأنهار والمياه والسحاب والثلج والليل والنهار والطيور والحشرات والحيوان وكلاب الصيد وجوارحه والاته، إلى جانب ماشغلهم من خمريات اقترنت – كما رأينا – بمجالس الطرب والغناء وخضرة الطبيعة المزدهرة والحانات والأديرة.

وهي موضوعات تتسق مع سهولة اللغة ووضوحها، وتجاوز الحوشي والغريب، ولا تتقبل – بطبيعتها – تكثيف المصطلح الفكري، مما يجعل شعراءها أقرب إلى

الصدور عن ملكاتهم الخيالية، فكثرت لديهم التشبيهات وأفرطوا في التشخيص والتجسيد ومالوا إلى الابتكار والتجديد حتى في خفة الألفاظ على نحو ما بدا من تأثر الصنوبري وكشاجم بالبحتري في السلاسة والوضوح، وكذا كان شأن أبي فراس.

أما الشريف الرضي فقد ضرب بسهم متميز في وصفياته التي ازدحمت بأحاسيسه خاصة حين تجاوز تكرار ما سبق إليه الشعراء(٥٦)، فأضاف إلى الوصف التقليدي ما اعتزله من وصف الخمر الذي شاع عن شعراء العراق من حوله، ربما أنه كان يرشح نفسه لأعظم المناصب الدينية، وإذا به يضيف مساحات وصفية تأتي أحياناً في وصف فرخ حمامة، أو وصف ركب الحجيج، أو وصف الأسد، أو وصف القافلة والدليل، أو وصف الحية، بل امتد الأمر إلى الرثاء حين مزجه بوصف الحيرة وبكاء ملوكها السابقين من آل المنذر بن ماء السماء.

وعند كثير من الشعراء ظهر وصف الأعياد الفارسية والزندقة خاصة في خمريات البغداديين والمصريين، وتعددت أسماء الأعلام الذين شغلتهم الطبيعة من أمثال السلامي البغدادي، وأبي الحسن العقيلي المصري، وابن وكيع التينسي، وأبي طالب المأموني العراقي، والقاضي التنوخي البصري، والصاحب بن عباد في خراسان، وينضم إليهم فريق من شعراء الغزل الذين عرفوا بخفة الروح، وأكثروا من الطرف والملح عند الخالديين والوأواء، والسري وتميم بن المعز وصديقه أبو القاسم أحمد بن محمد الحسني الرس، وغيرهم ممن شغلهم الوصف والتصوير فأكثروا منه في أشعارهم.

من هنا تعددت حقول التصوير، وتجددت مساحاته في هذا النسق من الشعر، وإلى جواره كان الإبداع التصويري في إطار الموضوعات الموروثة التي حاول فيها الشعراء أن يضيفوا جديداً، وهل هناك أفضل من التجديد في التصوير حيث يعمل الخيال ويتجدد الإبداع؟

ففي الموضوعات الموروثة أصر أبو الطيب على إضافة بصمة عصرية جديدة خالف بها القدماء منذ رفض أن يلقي بالتبعة على الرياح والأمطار في مقدمة الظعن ليصب لعناته وغضبه على الحادي:

وما عفتِ الرياحُ له مَحلاً
عَفاهُ مَنْ حداً بِهمُ وسَاقا

إلى محاولة الابتكار في رسم صورة الجمال للظعينة، وصورة السقم التي خصّ بها نفسه في موقف الوداع:

وقد اخذَ التمامَ البدرُ فيهم
واعطاني من السُقْمِ المُحاقا

إلى غير ذلك من قلب الصور الموروثة، لعلها تعطى عطاء فنيا متجددا يحسب له ابتداء من مشهد الكرم ولوحة البحر التي استهلكها الشعراء، وابتذلها المادحون ليعيد المتنبي الصياغة بمعناه الفني المتجدِّد:

يُقَصِّرُ عن يمينك كلُ بَحْر
وعمَّا لم تُلِقْهُ ما ألاقا

وهو نفس المنطلق الذي استساغه في تأكيد تفرده بين الأنام حين رأى نفسه على التشبيه الضمني(٥٧):

ودهرٌ ناسُه ناسٌ صِغَار
وإن كانت لهم جُثَثٌ ضِخام
وما انا منهمُ بالعَيْش فيهم
ولكنْ مَعْدِنِ الذّهَب الرُغَام

وهو ما أسنده لسيف الدولة في صورة أخرى:

فإن تفُق الانامَ وانت منهم
فإن المسكَ بعضُ دم الغزال

وهو ذاك الاتجاه الذي انخرط فيه الشريف الرضي قصداً إلى تطوير الصورة التشبيهية وتعميقها بشكل ملموح، فقارب المتنبي قائلا:

هو البحرُ غُص فيه إذا كانَ راكدا
على الدُر واحذره إذَا كان مُزْبِدا

أو قوله:

فإنّي رأيتُ البحرَ يعثرُ بالفتي
وهذا الذي يأتي الفتى مُتعمِّدا

وفي معيار التفوق والتفرد يسير في نفس الاتجاه:

ولكنْ تَفُوقُ الناس رأياً وحكمة
كما فقتَهم حالاً ونفساً ومحتدا
يدقُّ على الأفكار ما أنتَ فاعلٌ
فيُترَكُ ما يَخْفى ويُؤخذ ما بَدا

ومع كثرة التصوير بين تشبيهات واستعارات كانت كثرة محاولات الشعراء تجاوز التكرار، حيث يكون الابتذال، وشغلتهم الإضافة والتجديد، فكثرت الصنعة اللفظية أحياناً مما تجلى في تطريز الأبيات بالترصيع، وانتقاء الألفاظ من خلال «الأناقة اللفظية والتعبيرية والتصويرية»[٥٨]، ولكن المؤكد أن شعراء القرن الرابع لم يواصلوا مسيرة شعراء الجيل السابق عليهم، بقدر ما حرصوا على صفاء الديباجة ووضوح العبارة فكانوا أقرب إلى مطالب المرزوقي فيما سماه بعمود الشعر الذي اتهم أبا تمام بكسره حين انصرف عنه مطلب الوضوح والإبانة وشرف المعنى وصحته ومناسبة المستعار للمستعار له.

وإذا كانت اللغة وسيلة الشاعر في الأداء التصويري فقد أجاد أبو فراس بمنطق القدماء في توظيفها من هذا المنظور، على النحو الذي استعرضه قول زيدان من أنه «شاعر أمير بليغ فارس مغوار، شعره سائر بين الجودة والحسن والسهولة والجزالة والعذوبة، والفخامة والحلاوة، مع رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك، يشبه شعر ابن المعتز»[٥٩].

وقد ظهر التفاوت بين شعراء المرحلة خاصة إذا وضعنا في الاعتبار امتداد المدرستين السابقتين في القرن الثالث بين منهج أبي تمام المجدد والبحتري المحافظ،

فظهر من شعراء القرن الرابع فريق مطبوع «عذب الألفاظ مليح المأخذ، كثير الافتنان في التشبيهات والأوصاف»[٦٠]، وهو ما قد ينسحب على شعراء الطبيعة الذين تميزوا في صياغة صورهم حين حرروا الشعر من قيود الصنعة البديعية والزخارف اللفظية التي كبله بها شعراء البديع، فاختفت - إلى حد ما - صور الصنعة المعقدة والغامضة وظهر للشعراء إزاءها موقفان:

أحدهما استطاع أن يجوِّد من الاستخدام التصويري والبديعي، والثاني تحول البديع عنده إلى ألوان باهتة من الطباق والجناس والتصوير، خاصة حين تحول إلى جناس شكلي لافكر فيه ولا خيال ولا تصوير، عندئذ فقد البديع قيمته كزينة وزخرف ليتحول على ألسنة بعض الشعراء إلى نمط من التكلف والتصنع الذي تورط فيه بعض الشعراء على نحو ما يلقانا عند الوأواء والبستي، وهو ما يختفي عند الكبار الذين تجاوزوا هذا المستوى، فرفضوا الإغراق في التصنع، وشغلهم صفاء التعبير ودقة الصورة كما عرفنا عند المتنبي وأبي فراس والشريف بخاصة، على أن قصر التصوير على شعر الطبيعة أو شعرائها لا يظل المحور الوحيد للتناول في هذا الإطار، وإلا فأين يأتي دور اللوحات الفنية المبهرة في تصوير الحروب ومدائح الخلفاء، وهجائيات الشعراء، وغيرها من موضوعات الإبداع التي لاقت من الشعراء قبولا، ومن النقاد متابعة دقيقة انتهت إلى صيغة هادئة من صيغ التلاقي بين مواد الموروث وبين مستحدثات العصر التي استوعبها الشعراء، وانطلقوا منها في صورهم الجزئية ولوحاتهم الكلية.

فإن شئنا التوصيف الدقيق لشعراء العصر وجدناهم يعيشون القواسم المشتركة في مصادر الصورة ومعطياتها، على نحو ما سبق أن حددناه بين الذاكرة التراثية والذاكرة المعاصرة، وبينهما عطاء البيئة والثقافة والفكر ليقع التحول وتبين الخصوصية في أساليب التشكيل الجمالي بين وضوح يساير مفاهيم أصحاب عمود الشعر، وبين غموض وتعقيد نادر يكمل مسيرة من كسروا عمود الشعر، واتهموا بالخروج على المألوف.

ويدخل في هذه المنطقة – أساليب المعالجة – منهج التعامل مع الفنون البديعية التي أسهمت في تعميق الصورة وتزيينها، أو في المصادرة عليها والإضرار بها، أما في منطقة التوظيف فما نحسبها إلا سارت في ركاب القدماء بين دلالات حربية أو تاريخية وأخرى اجتماعية، وثالثة ذاتية نفسية ليبقى الفاصل ماثلا طبقا لطبيعة كل شاعر وملابسات إبداعه، مرة في ارتباطه بالعصر، وأخرى في صدوره عن عمق ذاتي خاص به.

أما عن اللغة والأسلوب فلن نضيف جديدا هنا إذا قلنا أن شعراء العصر قد وظفوا لغتهم بما يخدم صورهم وتقاريرهم، وكان عطاء المعجم اللغوي عميق الدلالة على صدوره عن ثقافة صاحبه ومصادر فكره من جانب، ثم طبائع تجاربه المعيشة واستيعابه التراث من جانب آخر.

فإذا كان الأسلوب هو الرجل فمن المنطقي أن نتوقع تباين أساليب الشعراء تبعا لتباين موضوعاتهم الشعرية ومواقفهم بين أيدي نقادهم، الأمر الذي لا يحتاج تفصيلا هنا، حيث يحتاج دراسات كثيرة متخصصة ومعمقة.

(٢)

ويظل العام والمشترك مبسوطا على ساحة الحياة الأدبية في مساق المجالس الرسمية للأمراء، ومَنْ حولهم من رجالات البلاط، ممن نصَّبوا من أنفسهم حكاما على حركة الشعر وتحديد توجُّهات الشعراء، فما زالت النزعة السلطوية شاخصة في مثل هذا الاتجاه إلا عند من خرج عليها وعليه، بحكم انتمائه ونسبه على نحو ما كان من أمر أبي فراس الذي استغرقته قضايا الذات عبر كل موضوعات شعره، فلم يشأ الإفلات من نفسه خاصة في أشد لحظات الضيق التي توقف فيها طويلا يصور أحزانه، ويشكو بثه وحزنه إلى الله، ثم يعتب على سيف الدولة عبر عدد من رسائله الشعرية.

وبذا أصبح منطق الحوار العام في المرحلة مفتوحاً حول العام والمشترك عند الشعراء على مستوى المعالجة والتصوير وتوظيف البديع، وإمكانات الإضافة والابتكار،

ومن ثم كثرت شروط النقاد، وفي موازاتها تعددت صور تمرد الشعراء، حتى اشتدت المعركة بين الإبداع والنقد، وكان الخلاص وارداً في سياق الاطمئنان إلى سلامة تلك المزاوجة بين الموروث والحضاري، على اختلاف - لابد منه - في إدراك أبعاد مفهوم ذلك «الحضاري» وتحديد صيغ التعامل معه، أو الانطلاق من خلاله في محك التجديد والمعاصرة، فكان أمام البعض فسحة الوقوف على الأطلال، أو حتى تصوير القصور العباسية، وكان لأبي فراس خصوصية الانخراط في مشكلة الأسر التي شغلت من شعره وحياته حيزاً يصعب تجاهله أو حتى إغفال دوره في خصوصية عطائه الفني وأدائه التعبيري وآليات نقله للتجربة، وطبيعة خطابه الأدبي من خلالها.

ومن المؤكد أنه ظل يدور في إطار ذلك العام المشترك في كثير من موضوعات شعره، مما تجلى في منهجه في التناص مع الموروث، أو توظيف مستويات التصوير وخصوصية صيغ المعالجة، أو التوقف عند مرجعية الصورة بين مواد التراث حين يحاول توظيفه وإعادة تشكيله أو تطويعه دون هيمنة أو سيطرة، مما ساعده على التفاعل مع مقتضيات رؤيته الشعرية، والاتساق مع واقعه المادي المحسوس، إلى جانب ما كانت تنطلق به مخيلته وذاكرته الواعية بما يحكيه منهجه التصويري، خاصة في الإطار التشبيهي الذي راح يقرب فيه بين العناصر المتباعدة ليعيد صياغتها وصهرها في بوتقة الخيال الكاشف عن علاقاتها الكامنة فيها انتظاراً للمبدع الذي يفجر طاقاتها، ولعل هذا كان من وراء إعجاب الثعالبي بتشبيهات أبي فراس استحساناً لدلالتها ومصادرها البيئية، وإدراكاً منه لطبائع ممارسات الشاعر وأسلوب معايشته للأحداث، على أن التشبيه ظل واحدة من زوايا التصوير التي رأيناه يستغرق بعدها الآخر في الصورة الاستعارية حول الدهر وغيره من المشاهد التي عكست إشعاعات تجاربه العميقة منذ وظف الألفاظ وما وراءها من دلالات، وقرب صور المعنويات والمجردات إلى الأذهان في نسق جمالي مؤثر، كما استعان بالرموز والكنايات مكملا نفس الإطار خاصة في منطقة الدلالة الذاتية للصور.

وفي معالجاته البديعية نكاد نستشعر نفس البحتري، وكأنما آثر أبو فراس أن ينطلق من خلاله، فنأى بذلك عن تعقيد أبي تمام، وتجاوز مستوى الزينة والتصنع

والغموض، وخدم بديعُهُ صوره ومعانيه، منذ جاءت مطابقاته ومقابلاته هادفة إلى كشف خاص عن تناقضات العالم من حوله، وحتى تناقضاته هو نفسه بين ماضي الإمارة وواقع الأسر بكل ما يعنيه كلاهما من صيغ التحول، ومن ثم كان أكثر ميلاً إلى رسم الصور الطباقية، وإلا فمن قبيل الاستعانة بالمطابقات اللفظية المباشرة، وكذا كان تعامله مع الأبعاد الصوتية التي هيأها له الجناس والجرس الصوتي في المفردات والإيقاع الموسيقي في تراكيب الأبيات، على ما أداه كل ذلك من وظائف ذاتية وجمالية واجتماعية وتراثية في آن، وهو ما عكس - بدوره - منطق صدق الرجل وبساطته وتلقائية أداته ومباشرته، الأمر الذي انتهى به إلى منزلة بين المنزلتين، فلا هو استكمل عمق أبي الطيب وأستاذه أبي تمام، ولا هو انخرط في بساطة من هم دونهما من شعراء الجيلين.

والحق أن استدعاء التراث عند أبي فراس لم يحجب - بحال - خصوصية تجاربه ولا هو أثر في حرارتها وتفردها بقدر ما هيأه من فرص التفاعل معها مع خصوصية الأداء الشكلي فيها من واقع مفردات المعجم المنتقاة، حيث عكست - بواقعية شديدة - جوهر الحالة النفسية للشاعر، فكانت كشفاً أمينا عن نزعات النفس وتجارب الأمير الأسير الباحث عن حريته ووطنه، ومن ثم استطاع أن يحمل مفرداته كل صور شموخه وإبائه وجسارته وحنينه وضعفه خاصة في إطار حبه لأمه وابن عمه. مع صبر وجلد وثقة في عناية الله، تقابلها شكوك وشكوى من غدر الناس وقهر الزمان.

وإن كان له من خصوصية في معجمه ففي مثل حواره المتكرر حول قصة الأسر بكل مشتقاته وأبعاده، ثم انشغاله بالمرأة في دور النسب وصلات القربى، مع التوقف عند الدلالات الذاتية في علاقاته الاجتماعية بين عداوة وأسر وعتاب ولوم وغربة وشجاعة وعزة نفس وصبر وجلد ومقاومة واستشعار للحسد والوشاية وصور نابعة من عصر الفتن والفساد السياسي... إلخ.

أما ازدواجية لغته أحيانا بشكل مفرط فربما رددناها إلى سلامة لسانه، وتمكنه من معجمه العربي، وتحاشيه الوقوع في الأخطاء اللغوية والنحوية، مما أسهم في

نجاحه في تأكيد صحة المزاوجة بين بداوة شعره، بما فيها من وعورة وغرابة وفخامة أحياناً، وأخرى بما فيه من سهولة وسلامة ووضوح وبساطة، وهو القسم الأوفى من قصائده ومقطعاته.

أما أمر مقطعاته فيبدو عجبا، لأنه لم يترك باباً من الشعر إلا وكان يطرقه من خلال إحداها، فكان له منها في المدح، والعتاب، والرثاء، والاعتراف، والإخوانيات، والخواطر، والفخر، والأسر، والغزل، والحكمة، والزهد، والمنادمة. فكأنما استطاع تطويع المقطعات لهذه الضروب من التجارب بشكل يشي بمعيار الصدق الذي انطلق منه، لا يهمه الحد الفاصل بين الإطالة والإيجاز إلا بمقدار ما تنتهي تجاربه فحسب، ومن ثم بدا تعامله مع الشكل الفني موزعاً بين طوال أو مقطعات أو أبيات مفردة دالا على تلاقي الأنماط في ضمير الشاعر دون تفضيل لأي منها إلا من حيث التسليم بقدرته على استيعاب تجربته، والتعبير عن موقفه الوجداني فحسب.

ولذلك امتدت صيغ المعالجة - كما رأينا - إلى حد التصريع في بعض المقطعات مما جعلها تمثل قاسما مشتركا في معظم موضوعات الشعر، حتى سارت في خط موازٍ للقصائد، وهو ما يؤكد أن تجاربه ظلت حدا فاصلا في شكل منظوماته، وأن أمر المقطعات لم يشغله دون القصائد، أو العكس، ففي كل سجّل البعد الإنساني الذي استشعره بين تناقضات حياة الأمراء وعالم الأسرى وما بينهما من مسافات ومساحات.

وصفوة القول هنا أن بناء القصيدة عند أبي فراس جاء متسقاً ومخالفاً لقصيدة عصره، والاتساق معروف مصدره، أما المخالفة فمردودها إلى طبيعة الشاعر ورغبته في التجديد، والتصاقه بالحس الحضاري وتفاعله مع معطيات حياة المرحلة في ظل ممارساته وصراعاته بأبعادها المختلفة.

****

الهوامش

١ - نقد الشعر (قدامة بن جعفر) ص١٩.

٢ - دائرة الإبداع (شكري عياد) ص ٢٢.

٣ - الوساطة بين المتنبي وخصومه (القاضي الجرجاني) المقدمة.

٤ - وهو نفسه ما انتهى اليه ت. س. إليوت حين ربط مقومات الإبداع بما أسماه بالموروثات باعتبارها قواسم مشتركة، وبالموهبة الفردية باعتبارها كاشفة عن الحدود الفاصلة في الظاهرة الإبداعية.

Introduction to Literary Criticism (T.S. Eliot) P. 55.

٥ - مقدمة ديوان المتنبي (شرح وتحقيق عبدالرحمن البرقوقي) ص ١٥.

٦ - إعجاز القران (الباقلاني ص ٢٩٥).

٧ - دائرة المعارف الإسلامية ٩١/١ (بروكلمان في ترجمة أبي فراس).

٨ - تاريخ التراث العربي ١٩/٤ فؤاد سزكين.

٩ - نفس المصدر ٤٦/٤.

١٠ - ومن الممكن تتبع أسماء شعراء هذه الفترة من تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان، ثم تتبع آخر في سياق الدرس الفني ضمن كتاب فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين للدكتور مصطفى الشكعة.

١١ - تاريخ آداب اللغة العربية ٢٥١/٣.

١٢ - انظر في هذه القضية فصل العروبة في شعر المتنبي ضمن كتاب شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، وكتابنا: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي، المدخل تحت عنوان الحس القومي.

١٣ - تاريخ آداب اللغة العربية (زيدان) ٢٤٨/٣.

١٤ - لمزيد من التفاصيل تراجع في هذا الصدد دراسة الدكتور النعمان القاضي حول أبي فراس الحمداني دراسة جمالية.

١٥ – ويتجلى هذا الموقف في الصيغ التحليلية التي جنح إليها النعمان القاضي في كتابه «كافوريات أبي الطيب» وفي دراسة الدكتور مصطفى الشكعة حول فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ودراسته الأخرى حول المتنبي في مصر والعراقين.

١٦ – تراجع دراسة علي الجارم (فارس بني حمدان) وما جدولين بسيسو حول (شعر ابي فراس: دراسة فنية)، ومحمد حمود (أبو فراس الحمداني: شاعر الفروسية والوجدان).

١٧ – انظر يتيمة الدهر للثعالبي ١/٤٥٠.

١٨ – على نحو قوله المعروف في مدح الإمام:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار
فاحكم فأنت الواحد القهار

وقد تجاوز به مبالغات المتنبي المشهورة في سيف الدولة من مثل قوله:

لو كان مثلك كان أو هو كائن
لبرئت حينئذ من الإسلام

١٩ – من مثل ما نظمه في المرثية الجماعية ومطلعها:

أقول لركب الراحلين: لعلكم
تحلون من بعدي العقيق اليمانيا

وختامها: فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

٢٠ – تراجع تفاصيل شعوبية مهيار ضمن كتاب الدكتور شوقي ضيف (عصر الدول والإمارات) في سياق حديثه الطويل حول شخصية مهيار وشعره وشعوبيته.

٢١ – من مثل قوله:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله
فإني أغني منذ حين وتشرب

أو قوله بشكل صريح:

ولــــيــــس قــــلــــيــــل أن يــــزورك راجــــل
فــــيــــرجع مَلْكًا للعــــراقــــيْن واليــــا

٢٢ – وقد تبنى الدكتور زكي مبارك في حوارات طويلة كل هذه القضايا المرتبطة بشعر الشريف الرضي وموضوعاته في كتابه «عبقرية الشريف الرضي».

٢٣ – وقصة التأليف ومدارس المؤلفين وصراعات تلك المدارس وعدد اتجاهاتها مطروحة تفصيلا عبر كتاب (أشكال الصراع في القصيدة العربية جـ٣) للباحث، وثمة جانب من منهج التأليف ضمن كتاب مصادر تراثية للدكتورة مي يوسف خليف.

٢٤ – تاريخ الأدب العربي (كارل برو كلمان) ٣/٤٠٣.

٢٥ – ولم تكن النظرية النقدية في هذه المرحلة قصرا على النقاد بقدر ما شهدت لها أصولا ومقومات لدى أعلام الشعراء حيث تناثرت المفاهيم النقدية في ثنايا الإبداع الشعري فسجلوا مفهوم الماهية والأداة والوظيفة بشكل واضح «وهو ما عولج تفصيلا في كتاب (النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي) للباحث.

٢٦ – أقصد هنا التوصيف الذي انتهى إليه ابن قتيبة حول بناء قصيدة المدح حين شغلته مقدماتها ورحلة الشعراء والخواتيم وما انتهى إليه من تفسير وظيفي شغله فيه التلقي وتجاهل فيه المبدع تماما (الشعر والشعراء ١/٧٥ – ٧٦).

٢٧ – وهي المصطلحات التي اسس لها نقديا وأعطاها بعدها المنهجي حازم القرطاجني في كتابه المشهور «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

٢٨ – تراجع تفاصيل النظرية النقدية لأعلام العصر في الفصول الخاصة بكل منهم ضمن كتاب النظرية والتجربة عند أعلام العصر العباسي للباحث.

٢٩ – تاريخ الأدب العربي ٢/٩٣.

٣٠ – نفسه ٢/٩٤.

٣١ - حيث شغله من عمود الشعر ما يتسق مع مفهومنا المعاصر لمصطلح الصورة الشعرية بدليل ما حدده من الوضوح وشرف المعنى وصحته ومناسبة المستعار للمستعار له، مما يتعلق بمطلب الإفهام والوضوح التصويري.

٣٢ - انظر الشعر العباسي: نحو منهج جديد (د. يوسف خليف).

٣٣ - ولعل الثعالبي كان من أوائل النقاد الذين تصدوا للدرس الإقليمي بهذا الوضوح الذي تجاوز كثيراً مفهوم المكان في الدرس الأدبي على طريقة ابن سلام في الطبقات.

٣٤ - ينظر في تفاصيل هذا الموقف ما انتهى إليه فازيليف في كتابه «العرب والروم» حيث انتهى إلى صلاحية شعر البحتري وأبي تمام لتوثيق الخبر التاريخي مع توقفه بخاصة عند بائية أبي تمام في عمورية ورائية البحتري في أحمد بن دينار وتصوير المعركة البحرية بين العرب والروم.

٣٥ - ديوان المتنبي ٦٩/٤ وكأنما استساغ الصياغة النظرية فأراد تطبيقها في نفس القصيدة حيث أعقب بيت المطلع بقوله:

لحُبُّ ابن عبدالله أَوْلى فإنه

به يُبدأ الذكرُ الجميلُ ويُخْتَمُ

٣٦ - نفس المصدر ٣٩/٣.

٣٧ - نفس المصدر ١٨٢/١.

٣٨ - عبقرية الشريف الرضي (د. زكي مبارك).

٣٩ - ديوان المتنبي ٣/٢.

٤٠ - نفس المصدر ٣٠٧/٤.

٤١ - ديوان الشريف الرضي ١٨١/١.

٤٢ - يتيمة الدهر (الثعالبي) ١٦٤/١.

٤٣ - هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

وهو ما تردد عند كعب بن زهير بشكل أكثر صراحة:

مـــــا أرانا نقـــــول إلا مـــــعـــــارا

أو مـــــعـــــادا مـن لـفـظـنـا مـكـرورا

٤٤ – ديوان الشريف الرضي ١/١٨١.

٤٥ – عبقرية الشريف الرضي (د. زكي مبارك) ١٢٤.

٤٦ – ديوان المتنبي ٤/٣٨٣.

٤٧ – حيث أحاله هشام الى ناقته ليأخذ منها الثواب من قبيل السخرية منه والتهكم بما نظمه في الناقة فأطال، وفي الخليفة فأوجز وقصُر.

٤٨ – ديوان المتنبي ١/٥٦.

٤٩ – يراجع الثعالبي في يتيمة الدهر في مواضع متعددة من المصدر.

٥٠ – عبقرية الشريف ٤٦.

٥١ – عبقرية الشريف الرضي (د. زكي مبارك) ص ٢٩.

٥٢ – يراجع تعليق د. شوقي ضيف في عصر الدول والإمارات ٢٤١.

٥٣ – يتيمة الدهر ٣١.

٥٤ – تاريخ التراث العربي (سزكين) ٤/١٩.

٥٥ – يمكن العودة الى الجزء المحقق من ديوان الصنوبري (ت. د. إحسان عباس).

٥٦ – عبقرية الشريف الرضي ١٢٤.

٥٧ – ديوان المتنبي ٤/١٩٠.

٥٨ – فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين (فصل الدراسة الفنية).

٥٩ – تاريخ آداب اللغة العربية (زيدان) ٢/١٩٢.

٦٠ – تاريخ اداب اللغة العربية ٣/٢٥١.

****

المصادر والمراجع

١ – أحمد أحمد بدوي، شاعر بني حمدان، ط. لجنة البيان العربي.

٢ – أحمد أبو حاقة، أبو فراس الحمداني، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٠.

٣ – أحمد سويلم، شعراء العمر القصير (القدماء) ط. الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م.

٤ – أبو فراس الحمداني، ديوان تحقيق، د. سامي الدهان ط. دمشق ١٩٤٤.

٥ – أبو الطيب المتنبي، ديوانه تحقيق وشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

٦ – بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، مكتبة دار صادر – بيروت.

٧ – الثعالبي (النيسابوري) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر – بيروت – ١٩٩٦م.

٨ – حنا الفاخوري، الفخر والحماسة، دار المعارف، مصر، د.ت.

٩ – درويش الجندي، الشعر في ظل سيف الدولة، ط. الانجلو المصرية، ١٩٥٩.

١٠ – رملة محمود غانم، فن الحبسيات بين أبي فراس الحمداني والخاقاني، دار الزهراء للنشر ١٩٩١م.

١١ – زكي مبارك، عبقرية الشريف الرضي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.

١٢ – زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.

١٣ – زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤.

١٤ – سامي الكيالي: سيف الدولة وعصر الحمدانيين القاهرة ١٩٥٩م.

١٥ – السري الرفاء، ديوانه، ت حبيب حسين الحسني، دار الرشيد، بغداد ١٩٨١.

١٦ - سعد شلبي، مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

١٧ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر.

١٨ - الصنوبري، ديوانه، ت.د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان ١٩٧٠، (من حرف الراء إلى حرف القاف).

١٩ - عبدالجليل حسن عبدالمهدي: أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، عمان ١٩٨١م.

٢٠ - عبدالقادر حسن أمين، شعر الطرد عند العرب، مطبعة النعمان النجف الأشرف – العراق.

٢١ - عبدالله التطاوي، النظرية والتجريب عند أعلام الشعر العباسي، ط. دار غريب ١٩٩٧.

٢٢ - عبدالله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية (جـ٢) ط. الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٩٢.

٢٣ - عدنان البلداوي، المطلع التقليدي في القصيدة العربية، تحليل ونقد ودراسة مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧٤.

٢٤ - عز الدين إسماعيل، الشعر العباسي، الرؤية والفن، ط دار المعارف، القاهرة.

٢٥ - علي الجارم، فارس بني حمدان، دار المعارف مصر ١٩٦٤م.

٢٦ - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي في الأعصر العباسية، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨م.

٢٧ - ماجدولين وجيه بسيسو، شعر أبي فراس الحمداني، دراسة فنية، مطابع الشريف، الرياض ١٩٨٨م.

٢٨ - كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر.

٢٩ - محمد حمود، أبو فراس الحمداني، شاعر الفروسية والوجدان، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٩٤م.

٣٠ - محمد رضوان الداية، أعلام الأدب العباسي (تراجم واختيارات) مكتبة الفارابي، دمشق ١٩٧٢.

٣١ – محمد عارف محمد حسين، عناصر الإبداع الفني في رائية أبي فراس، مطبعة الأمانة ١٩٨٨م.

٣٢ – محمد علي أبو حمدة، في التذوق الجمالي لقصيدة أبي فراس الحمداني: دراسة نقدية إبداعية، عمان ١٩٨٨م.

٣٣ – محمد مهدي البصير، في الأدب العباسي (ط ثالثة) مطبعة النعمان، بغداد، ١٩٧٠.

٣٤ – مصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتب الأنجلو المصرية، ١٩٥٨.

٣٥ – مصطفى الشكعة، المتنبي في مصر والعراقين، ط. بيروت.

٣٦ – ميخائيل سعود: أبو فراس الحمداني، دراسة ومختارات (فارس النضال)، ط. الشركة العالمية للكتاب ١٩٩٧م.

٣٧ – النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، التشكيل الجمالي، دار نشر الثقافة، القاهرة.

٣٨ – يوسف خليف، الشعر العباسي: نحو منهج جديد، دار غريب ١٩٩٢م.

****

رئيس الجلسة:

والآن ندعو الدكتور صالح الغامدي ليتفضل بالتعقيب على بحث الأستاذ عبدالله التطاوي.

د. صالح الغامدي:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

يسرني بداية أن أشكر المسؤولين في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري على دعوتهم الكريم التي تلقيتها للمشاركة في دورة المؤسسة السابعة، «دورة أبي فراس الحمداني». وأرجو أن أكون عند حسن ظنهم، كما يسعدني أن أشكر سعادة الأستاذ الدكتور عبدالله التطاوي الذي سعدت بقراءة بحثه الموسوم بـ«القصيدة في عصر أبي فراس الحمداني» وأفدت منه كثيراً أثناء إعدادي لهذه المشاركة التعقيبية عليه.

١ - عنوان البحث ومجاله:

يتكون عنوان البحث من جزأين رئيسين هما «القصيدة» و«عصر أبي فراس»، وكلمة القصيدة في هذا البحث لا تستخدم للدلالة على النص الشعري الذي اصطلح النقاد على تسميته قصيدة، بل تدل على كل النصوص الشعرية بغض النظر عن كونها قصائد أو مقطوعات أو أبياتاً مفردة، أما «عصر أبي فراس» فهو القرن الرابع كله. فبحث الدكتور التطاوي هو في الواقع بحث في شعر القرن الرابع الهجري كله، ولا أدري من الذي اختار موضوع البحث، هل هو الدكتور التطاوي أم المسؤولون عن هذه الدورة، وعلى كل حال فمجال البحث مجال واسع سعة تجعل من أمر الإحاطة بقضاياه أمراً في غاية الصعوبة، فرغبة الباحث في الشمول والإحاطة حالت في أحيان كثيرة دون التركيز والتعمق في مناقشة القضايا المطروحة وجعلته يكتفي بالعموميات والتنقل

السريع على خارطة الشعر العربي الكبيرة في القرن الرابع، ولكي يخفف الباحث من حدة هذه الإشكالية نجده يعتمد على كثير من الإحالات والهوامش التي بدت لنا في بعض الأحيان غير واضحة. ومع ذلك، فالبحث يطرح العديد من القضايا الحيوية الخاصة بالشعر في هذا القرن ويبرز مجموعة من الآراء والملاحظات الذكية الثاقبة التي لا ينقصها غير التوسع والإيضاح. ولا أخفيكم أنني أشفقت على نفسي وعلى الباحث الكريم من سعة هذا الموضوع، وسألت نفسي هل نحن اليوم أحوج إلى كتابة دراساتنا وأبحاثنا في موضوعات واسعة وعامة نشغل فيها بمطاردة سراب الشمولية؟ أم إلى كتابة هذه الدراسات في موضوعات تخصصية دقيقة محددة يكون من شأنها إثراء التراث البحثي الأدبي عندنا؟

ونظراً لأن حدود هذا التعقيب لا تسمح بمناقشة كل الآراء والأفكار التي طرحها الباحث، سأركز على مناقشة الآراء التي أعتقد أن مناقشتي قد تثريها، أما الآراء الأخرى التي اتفق فيها مع الباحث أو التي أصبحت مستقرة ومقبولة بين المهتمين بهذا الحقل، فلن تحظى باهتمام خاص إلا إذا دعت الحاجة إلى ذلك.

٢ - منهج البحث:

لم نجد في هذا البحث منهجاً نقدياً واضحاً أخلَصَ له الباحث وإنما وجدنا ملامح عدد من المناهج مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والسيري وحتى البنيوي تعمل ضمن فرضية «التفاوت والتعددية الإبداعية» التي اتخذها الباحث مدخلاً لدراسة شعر القرن الرابع، وقد توسع الباحث في مفهوم التفاوت حتى فرغه أو كاد أن يفرغه من دلالته المتعارف عليها في النقد العربي القديم، وهي في الغالب الأعم، دلالة قدحيه أو على الأقل سلبية مفادها «الاختلاف بين مستوى الأبيات في الجودة»[1] أو الجمع بين جيدها ورديئها، بينما الدلالة التي ألصقها الباحث بهذا المصطلح دلالة إن لم تكن في أغلب الأحيان إيجابية فهي محايدة وقليلاً ما كانت سلبية، فهذا المصطلح يدل في هذا البحث مرة على التنوع والتعدد والاختلاف في أشعار القرن الرابع الهجري،

ومرة يقترب من دلالة مصطلح «الاختلاف» عند الدكتور عبدالله الغذامي ومصطلح «المتحول» عند أدونيس بوصفهما مصدر الإبداع، ومرة يستخدم للدلالة على الثنائيات الضدية بشكل عام مثل «التراث والواقع» «البدوي والحضري» و«العربي والشعوبي» و«الذاتي والغيري» و«القريب من البلاط والبعيد عنه».. إلخ. وفي الواقع فإن مصطلح التفاوت في هذا البحث مصطلح متفاوت ومتعدد الدلالات بصورة نخشى أن يفقد معها قوته الاصطلاحية، وما كنا لنتوقف عند هذه النقطة لو لم يحاول الباحث الإقناع بأن هذه الدلالات المتعددة للتفاوت كانت موجودة، أو يمكن ايجادها، لدى نقاد القرن الرابع الهجري من أمثال قدامه والقاضي الجرجاني والآمدي والباقلاني والمرزباني، مع أن المواطن التي أشار إليها الباحث في كتب هؤلاء النقاد ربما لا توحي بهذا الثراء الدلالي لهذا المصطلح[٢]. وقد كان بإمكان الباحث الفاضل أن ينقل هذا المصطلح النقدي القديم إلى الدلالات الحديثة التي يريدها دون اللجوء إلى هذا التأصيل الضعيف، والسؤال المهم هنا هو هل يصلح التفاوت بمفهومه الواسع هذا أن يكون مدخلا جيدا لدراسة الشعر في عصر أبي فراس؟ وهل التفاوت بمفهومه الواسع هذا أن يكون مدخلا جيدا لدراسة الشعر في عصر أبي فراس؟ وهل التفاوت بمعنى التعددية الإبداعية سمة خاصة بشعر هذا العصر أم أنها سمة بديهية وطبيعية صبغت شعرنا العربي قبل القرن الرابع وبعده!.

على الرغم من مشروعية هذا المدخل من حيث المبدأ إلا أنه ربما لا يكون في اعتقادنا أكثر المداخل جدوى في دراسة شعر القرن الرابع الهجري خاصة عندما نجد أن الباحث قد ركز كثيرا على مظاهر التفاوت والتعددية في ظروف نشأة الشعراء وأصولهم وسيرهم وعصرهم ورتبهم الاجتماعية. فالتفاوت أو التنوع أو التعدد الإبداعي لا يمكن – وفي نظرنا لا ينبغي – تفسيره دائماً من منطلق ظروف نشأة الشاعر وسيرته وعصره رغم أهميتها أحيانا. فالعوامل الخارجية غير الأدبية لم تكن في ذلك العصر هي المشكّل الوحيد للقيم الشعرية، بل كان الشعر أيضاً مشكلاً للقيم الاجتماعية، فالعلاقة ليست أحادية الاتجاه كما هو معلوم.

٣ - الموضوعات والأغراض الشعرية:

على الرغم من أن الباحث اختار أن يحدد صيغ التفاوت الإبداعي ومظاهره من خلال محتوى القصيدة وشكلها الفني في ذلك العصر، فقد بدا لنا أن الاهتمام بمحتوى القصيدة وموضوعاتها كان مسيطراً سيطرة لافتة على البحث حتى في المواطن التي خصصت لمناقشة الشكل الفني، ومناقشة الباحث لموضوعات القصيدة لا تختلف كثيراً عن ما قام به كثير من الباحثين السابقين الذين درسوا شعر هذا العصر من خلال دراسة أغراضه أو موضوعاته[٣]. فدائماً هناك الأغراض أو الموضوعات التقليدية القديمة والموضوعات المجدَّدة أو المطورة والموضوعات الجديدة أو المستحدثة، وأعتقد أن نظرية الأغراض القديمة لم تكن كافية، ولم تعد الآن مقبولة لدراسة موضوعات شعر القرن الرابع الهجري، وخاصة الموضوعات الجديدة أو المستحدثة، فأغلب هذه الموضوعات المستحدثة، وهي كثيرة ومتعددة، عادة ما تحشر في هذه الدراسات تحت اسمين عامين زئبقيين هما: الوصف والاخوانيات. فلو أخذنا «الوصف» مثلاً، فسنجد أنه مصطلح غامض وواسع سعة قد تجعله يحتوي الشعر كله[٤]، وبالتالي يفقد أي قيمة تصنيفية أو اصطلاحية. والحقيقة أن هذا الشعر قد أربك التصنيف الأغراضي التقليدي الذي لم يعد قادراً على استيعاب فنون الشعر المستحدثة آنذاك. ومما يدل على قصور نظرية الأغراض التقليدية في استيعاب شعر القرن الرابع حيرة الثعالبي في تصنيفه لمختاراته من شعر هذا القرن الذي لا يندرج في الأغراض التقليدية. ولعل العناوين القليلة التالية من «اليتيمة» توضح ذلك: «غرر في المدح وما يتصل به»، «قوله في الغزل وما يجري مجراه»، «ما أخرج من شعره في سائر الفنون» «ما أخرج من شعره في والدته وأولاده»[٥]. ولعل هذا القصور هو السبب في ظهور التصنيفات الموضوعية الواسعة للشعر في هذا القرن مثل السيفيات والعضديات والهاشميات والكافوريات والصاحبيات والروميات والبرذونيات والروضيات والحجازيات والأسريات... إلخ.

ولذلك لا يكفي في نظرنا أن يقال إن شعر القرن الرابع الهجري يحتوي على موضوعات قديمة ومطورة ومستحدثة. فلابد أن نسأل عن نسبة حضور الموضوعات

القديمة وطبيعته، هل يعكس قوة التقاليد الشعرية الأغراضية القديمة واستمرارها أم هو محاك ساخر يعكس رغبة الشعراء في تقويض هذه التقاليد وبناء تقاليد جديدة، وعلى كل حال فينبغي أن نوجد، أو بالأحرى نبحث عن نظام تصنيفي جديد يمكننا من دراسة كل فنون شعر هذا القرن إذا ما أردنا أن ندرس شعر هذا العصر من منظور الفنون الشعرية. ولن يتحقق لنا ذلك إلا بإزالة مظاهر الفوضى والغموض التي تكتنف المصطلحات التي تستعمل في هذا السياق مثل مصطلح «غرض» و«موضوع» و«فن» و«نوع» و«جنس»... الخ. والحقيقة أن النقد الأجناسي عامة والشعري خاصة عندنا مازال بحاجة إلى مزيد اهتمام وضبط لكي يصبح أداة فاعلة في أيدي النقاد العرب.

٤ - الشكل الشعري:

ناقش الباحث الشكل الفني للقصيدة في عصر أبي فراس من خلال المحاور التالية: البناء أو المعمار والطول والقصر والتصوير والبديع والأسلوب واللغة. وكل هذه المحاور الشكلية تتداخل مع الموضوعات أو الأغراض كما أشرنا إلى ذلك من قبل. ففي المحور الأول ناقش الباحث مواقف للشعراء من المقدمة الطللية: بالمحافظة عليها أو التجديد فيها أو تطويرها أو الإيجاز فيها أو الإسقاط التام لها. وقد جاء هذا الجزء من البحث في اعتقادي متميزاً خاصة عندما ربط الباحث بين تعددية مواقف الشعراء من المقدمة وبين «القلق» الفني الذي كانوا يشعرون به تجاه المقدمة التقليدية مما يذكر بنظرية «قلق التأثير» لبلوم التي يتحول فيها قلق الشاعر إلى أداة إبداعية تجعله يتجاوز تأثير الشعراء السابقين عليه. وأعتقد أن هذه النظرية ربما تكون مجدية لو استعين بها في دراسة الأغراض الشعرية أيضاً.

وأما فيما يتعلق بتجديد بعض الشعراء في معمار القصيدة من حيث الأغراض الشعرية في قصائدهم، فهي فيما يبدو ليست ظاهرة عامة ولكنها خاصة جداً نجدها عند شعراء محددين مثل أبي فراس والمتنبي، ولا يمكن بأي حال النظر إليها على أنها ظاهرة عامة، فأغلب القصائد والمقطوعات كانت ذات غرض أو موضوع واحد.

وأما فيما يتعلق بطول النصوص الشعرية وقصرها في تلك الفترة فنحن لا نتفق مع الباحث في محاولته إظهار تساوي حضور القصيدة والمقطوعة في ديوان الشعراء أو في محاولته الربط بين بعض الأغراض والشكل المقطوعي أو القصيدي رغم تنبيهه إلى أن كل الموضوعات الشعرية قابلة لأن ينظم الشعراء فيها المقطوعات كما ينظمون القصائد. فشعر المقطوعة هو الذي كان سائداً في القرن الرابع، حتى عند كبار الشعراء مثل أبي فراس الحمداني الذي يزيد عدد المقطوعات في شعره على ضعفي عدد القصائد[٦]، بل إن بعض الشعراء مثل ابن لنكك البصري قد قصر إبداعه الشعري على نظم المقطوعات الشعرية القصيرة[٧].

ومعالجة الباحث للصورة عند شعراء هذا العصر ينقصها التروي والتعمق والإيضاح، فهو وإن كان يقصر الإبداع والتجديد التصويري الحقيقي على شعر الوصف إلا أنه لا يبين لنا طبيعة هذا التجديد وعناصره، أما التطوير الذي طرأ على التصوير في الموضوعات الموروثة فقد اكتفى الباحث منه بإيراد أبيات لأبي الطيب المتنبي والشريف الرضي، وهي أبيات يصعب أن تقنع بوجود تطوير حقيقي في الصورة الشعرية التقليدية.

أما ما ذكره الباحث عن لغة الشعر وأسلوبه فقد جاء في أسطر قلائل وهو لا يتناسب مع أهمية الموضوع، ولعل هذا هو ما أدركه الباحث نفسه عندما قال «إن الأمر يحتاج إلى دراسات كثيرة ومعمقة».

٥ - الثنائيات الضدية والإبداع الشعري:

يعتمد الباحث اعتماداً كبيراً على عدد من الثنائيات الضدية (أو ما قد يبدو كذلك) بوصفها مظهراً مهماً من مظاهر التفاوت والتعددية الإبداعية المفترضة في شعر القرن الرابع. والباحث لا يستخدم مصطلح «الثنائية» وإنما يستخدم مصطلح «الازدواجية» أو «التناقضات والمزاوجات»، وعلى الرغم من أن مناقشة بعض هذه الثنائيات قد يكون مفيداً في تفسير بعض جوانب الإبداع الشعري بوصفه نتاجاً جدلياً لهذه الثنائيات، إلا أنه ينبغي أن ندرك أن بعض الثنائيات التي وردت في البحث، مثل ثنائية «قرب الشعراء من البلاط وبعدهم عنه» أو ثنائية «العداوة والصداقة» التي تربط

بينهم، لا يمكن أن نعلق عليها آمالاً كبيرة في تفسير الظواهر الفنية لهذا الشعر. إضافة إلى ذلك فإن بعض هذه الثنائيات قد تبدو مضللة أحياناً، فلو أخذنا على سبيل المثال أبرز ثنائية وردت في هذا البحث وهي ثنائية «التراث والمعاصرة» التي وردت بصيغ أخرى متعددة، فسنجد أنها لا يمكن أن تكون دائماً ثنائية ضدية فكثيرا ما يدخل التراث في تكوين المعاصرة. وتفتقد هذه الثنائيات أي قيمة نقدية حقيقية عندما يعتمدها الباحث في تفسير الظواهر أو الأساليب الشعرية من منطلق التوفيق بين هذه الثنائيات، كما هو واضح في قول الباحث «وهنا نستطيع أن نقرر أن الشعراء قد عاشوا مرحلة ازدواجية الموروث بكل جدته وطرافته وتعقيداته الفلسفية وأقيسته المنطقية مما حدا بهم إلى أن يأخذوا منهجاً وسطاً بين المجددين وبين أنصار عمود الشعر». أما بعض الثنائيات مثل ثنائية «البدوي والحضري» فلا يمكن تعميمها على الشعراء جميعاً بل تكون قيمها مرتبطة بشعر عدد قليل من الشعراء وخاصة الشعراء الكبار من أمثال المتنبي وأبي فراس والشريف وغيرهم، وهذا يقودنا إلى الملاحظة التالية:

٦ - الشعراء الكبار:

على الرغم من أن مجال البحث هو كما رأينا شعر شعراء القرن الرابع، إلا أن القارئ لابد أن يلحظ التركيز الواضح على عدد من الشعراء «الكبار». وإذا كان التركيز على أبي فراس قد يبدو مسوغاً لكونه فارس هذه الدورة، فما سبب التركيز على المتنبي والشريف الرضي مثلاً؟. فهذا التركيز غير مبرر هنا حتى وإن بدا مفهوما. فنحن نعتقد أن الشعراء «غير الكبار» هم الذين غالبا ما أعطوا شعر هذا العصر خصائصه المميزة. ولا نتفق مع ما ذكره الباحث من أن التركيز على أبرزهم في البلاط الحمداني قد يبدو أعمق في دلالته وقدرته على الكشف عن طبيعة الفترة».

٧ - شعر التشيع:

انتشر شعر التشيع في هذا القرن انتشاراً واسعاً جعل بعض الدارسين يعده غرضا شعريا قائماً بذاته، ناهيك عن تغلغله في كثير من الأغراض الشعرية الأخرى بما فيها الغزل، ومع ذلك فقد حاول الباحث أن يقلل من الأهمية المذهبية لهذا الشعر

عندما عزا سبب اهتمام كثير من الشعراء، بمن فيهم أبو فراس، بآراء ومبادىء التشيع واستلهامها في أشعارهم ومهاجمة خصومهم في المذهب إلى أسباب سياسية محضة هدفها إبراز السخط على واقع الخلافة العباسية». وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين ما هو سياسي ومذهبي في هذا السياق، فإن هذه الأسباب السياسية لا يمكن أن تفسر كثيراً من أشعار التشيع التي تفيض بـ«البكاء والعويل على آل البيت وتمجيدهم وهجاء بني أمية وبني العباس في أغلب الأحيان والتعريض بأهل السنة في قليل منها»[٨]، وإذا لم تكن قصيدة أبي فراس الميمية المشهورة، مثلاً، قصيدة في التحزب المذهبي بمعناه النضالي والعاطفي فماذا تكون إذن؟!

٨ - التناص:

يشير الباحث في مواطن متعددة من بحثه إلى أن شعراء هذا القرن دخلوا في علاقات تناصية مع المصادر التراثية الشعرية والقرآن والحديث وغيرها، والواقع أن ما فعله هؤلاء الشعراء ليس تناصا بالمفهوم الدقيق للمصطلح بقدر ما هو تضمين واقتباس وتحوير واع ومتعمد لكثير من النصوص التراثية، فالتناص هو عملية آلية لا واعية، وكذلك لا يمكن أن نعد أغلب مظاهر الأخذ أو السرقات في شعر هذا القرن ضرباً من ضروب التناص، بل هو سرقة بمعناها الإيجابي الذي لا تقطع فيه اليد كما يقول الفرزدق[٩]. واعتراضنا على استخدام مصطلح التناص في هذا السياق لا يعني بأي حال من الأحوال الانتقاص من البراعة التي أبداها كثير من الشعراء في توظيف النصوص التراثية تضمينا واقتباسا وتحويرا وأخذاً، ولا التقليل من أهمية هذه الأساليب في الإبداع الشعري عموماً.

٩ - الخاتمة:

أود أن أختم تعقيبي هذا بالإشارة إلى ما أظنه أبرز سمتين للقصيدة في عصر أبي فراس، وهما نثريتها وشعبيتها، وأعتقد أن هاتين السمتين من الأهمية بحيث يستطيع الباحث، أي باحث لو ركز عليهما، أن يزعم أنه كتب دراسة ثاقبة وشاملة ودالة إلى حد

كبير عن الشعر في هذا العصر، وربما لن يعكر صفو هذا الزعم إلا عدم الانتباه إلى تأثير أشعار عدد من الشعراء مثل المتنبي الذي لعب شعره، في اعتقادي دورا حاسماً في تشكيل آفاق توقعات المتلقي العربي لشعر هذه الفترة كلها، وهي آفاق أدت قديماً وحديثاً إلى تهميش هاتين السمتين البارزتين للشعر في ذلك الوقت، وهذا لا يعني انتقاصاً من شأن المتنبي أو شاعريته وإنما هو محاولة لإبراز سمات شعر العصر كله.

وعلى الرغم من أن أغلب الدراسات التي تناولت شعر هذا القرن، بما فيها بحث الدكتور التطاوي، قد أشارت بأشكال متباينة إلى بعض مظاهر هذه النثرية والشعبية، إلا أننا لم نقف على دراسة مفردة لهذا الموضوع في هذا العصر، ولعل أفضل الدراسات التي أولت هذا الجانب اهتماماً واضحاً هي دراسة الدكتور نبيل خليل حلتم «اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري» التي اعتمدنا عليها في نهاية هذا الجزء من تعقيبنا.

أ – نثرية القصيدة:

على الرغم من كل ما يقال عن الشعر وازدهاره وعن الشعراء وكثرتهم في القرن الرابع الهجري، لم يكن هذا العصر عصر الشعر والشعراء بل كان عصر النثر والكتاب، فلقد انحسر أمر الشعر الحقيقي وتراجعت مكانته الفنية وازدهر النثر والكتابة ازدهارا غير مسبوق، بل إن من الباحثين من يرى أن ضعف الشعر وبلوغ النثر أشده قد لوحظ منذ أواخر القرن الثالث الهجري(١٠)، وقد كان أغلب الشعراء في القرن الرابع الهجري من الكتاب كما يوضح ذلك كتاب «اليتيمة»، واتسع في هذا العصر مفهوم الشاعر حتى أوشك أن يشمل كل متأدب ومتعلم(١١)، الأمر الذي أفقد الشعر كثيراً من خصوصيته الإبداعية، وكان نظم الشعر من الصفات التي ينبغي أن يتحلى بها الكاتب، كما ظهر في ذلك العصر من الشعر ما يمكن أن يسمى بالشعر الكتابي أو القصيدة الكتابية(١٢)، وانتشرت ظاهرة كتابة الرسائل النثرية الموصولة بالشعر أو ما يمكن تسميته بـ«الرسيدة» وهي النص الأدبي الذي يجمع فيه بين النثر

والشعر بطريقة تكاملية بحيث لا يستغني فيها المقطع النثري عن المقطع الشعري أو العكس[١٣].

وفي ظل هذه التطورات كان لابد أن تنتشر الخصائص الكتابية أو النثرية في كثير من أشعار ذلك العصر، فقد كثرت المقطوعات الشعرية ذات الموضوع الواحد، وانتشرت كذلك ظاهرة الترسل الشعري في الموضوعات التي تسمى بالإخوانيات، وقوي البعد العقلي في الشعر وسيطرت عليه المباشرة والتقريرية المفرطة، وكثر توظيف الأساليب السردية والحوار وغير ذلك من الخصائص النثرية الأخرى التي لا يمكن الإحاطة بها هنا. ولم تكن هذه الخصائص مقصورة على شعر الكتاب ولا على شعر فئة معينة من الشعراء، بل انتشرت في أغلب أشعار ذلك العصر بما فيها شعر الكبار من أمثال أبي فراس الحمداني الذي أشار كثير ممن كتب عنه إلى قوة حضور هذه الظواهر في شعره.

ب – شعبية القصيدة:

لا يقصد بالشعبية هنا انتماء كثير من الشعراء في العصر إلى الطبقات الشعبية وإنما يقصد أن الشعر أصبح وثيق الصلة بهذه الطبقات وبدا معبرا عن شؤونها وشجونها اليومية مهما دقت، واقترب كثيرا من الناس العاديين وابتعد كثير منه إلى حد ما عن أمور البلاط والحكام والخواص في ذلك العصر. فأكثر الشعراء من النظم في الموضوعات التي كانت تستهوي العامة لسبب أو لآخر، وخاصة الموضوعات الهازلة غير الجادة، وأصبح الشعر ضرباً مهماً من ضروب التسلية الشعبية، بل ربما كان في بعض الأحيان أبرزها، كما نرى في ما ذكره الثعالبي من أمر الشاعر الخبزأرزي الذي كان «يخبز وينشد أشعاره المقصورة على الغزل والناس يزدحمون عليه ويتطرفون باستماع شعره ويتعجبون من حاله وأمره»[١٤].

وتتضح هذه الروح الشعبية أكثر ما تتضح في الموضوعات الهزلية التي أكثر الشعراء من النظم فيها مثل المجون والغزل بالمذكر والهجاء الفاحش وشعر الكدية

وبعض الأغراض التقليدية التي نظموا فيها على سبيل المحاكاة الساخرة، كما تتضح في سهولة الأسلوب اللغوي الذي وصل به هؤلاء الشعراء «إلى مستوى الكلام المنثور أو الشبيه بحديث بين أفراد أسر تقطن حيا من الأحياء الشعبية»[١٥]. ولم تكن هذه الظاهرة حكراً على الشعراء العاديين بل تأثر بها كثير من الشعراء المرموقين في ذلك العصر، ويكفي أن نلقي نظرة في ديوان أبي فراس لنرى حضور مظاهر هذه الروح الشعبية فيه.

****

الهوامش

١ - محمد عزام، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥م، ص ٢٤٣.

٢ - لاحظ أننا وجدنا الدكتور يوسف خليف يستخدم في كتابه «في الشعر العباسي: نحو منهج جديد»، مكتبة غريب، القاهرة د.ت، ما يسميه بنظرية «التفاوت في مزج العناصر»، التي يقسم من خلالها شعر المتنبي إلى مجموعتين إحداهما ترتفع فيها نسبة العناصر البدوية والأخرى ترتفع فيها نسبة العناصر الحضارية، لكن الدكتور خليف يدرك مدى صعوبة إقامة مثل هذا الفصل الصارم في ظل التداخل الذي لا يمكن إغفاله، كما يقول، ص ١٥٥.

٣ - انظر على سبيل المثال: نبيل خليل أبو حلتم، اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، الدوحة ١٩٨٥م، ومصطفى الشكعة، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، بيروت ١٩١٤م، وسعد محمود عبدالجبار، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨١م، ودرويش الجندي، الشعر في ظل سيف الدولة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٥م.

٤ - يقول ابن رشيق، على سبيل المثال: إن «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه»، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت ١٩٨١م، مج٢، ص ٢٩٤، ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل: إن «الوصف مجال من أرحب المجالات الشعرية، ولو تأملنا حقيقة الشعر لقلنا إنه وصف كله» في الشعر العباسي: الرؤية والفن، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م، ص ٤٠١.

٥ - انظر هذه العناوين وغيرها في يتيمة الدهر، تحقيق، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، مج٢، ص ٣١٨، مج ٣، ص ٢١٠، ٢٩٦، ٣٢٠، مج ٤/٢٥٥، ٣٧٧.

٦ - عبدالجليل حسن عبدالمهدي، أبو فراس الحمداني: حياته وشعره، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨١م، ص ٣٦٠.

٧ – الثعالبي، اليتيمة، مج ٢، ص ٤٠٧.

٨ – الشكعة، فنون الشعر، ص ٤٣١.

٩ – المرزباني، الموشح، تحقيق محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة د.ت، ص ١٤٧.

١٠ – طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ط ٩، دار المعارف، القاهرة د.ت ص ص ٥٣ – ٥٤.

١١ – الجندي، ص ١٤٧.

١٢ – الثعالبي، اليتيمة، مج ٥، ص ١٢٢، ٢٠٧.

١٣ – انظر بعض هذه النصوص، على سبيل المثال، في الثعالبي، اليتيمة، مج ١، ص ص ٣٠٢ – ٣٠٩، مج ٢، ص ص ٢٧٥، ٣٩٠ – ٣٩٢.

١٤ – الثعالبي، اليتيمة، مج ٢، ص ٤٢٨.

١٥ – حلتم، اتجاهات الشعر العربي، ص ٣٦٣.

****

رئيس الجلسة: الدكتور عبدالله المهنا:

نشكر الدكتور صالح الغامدي لملاحظاته على بحث الدكتور عبد الله التطاوي، ولا شك أن بحث الدكتور عبدالله يثير كثيرا من الإشكالات النقدية، وكنا نتمنى لو أن الدكتور عبد الله موجود معنا ليرد على هذه الإشكالات.

أود أن أشير إلى أنه قد حدث تعديل على برنامج هذه الجلسة حيث سيتفضل الشيخ محمد علي التسخيري لتقديم محاضرة عن أبي فراس الحمداني، ثم بعد ذلك نفتح باب المناقشة . أدعو سماحة الشيخ محمد علي تسخيري للحضور إلى المنصة لتقديم محاضرته، فليتفضل .

الشيخ محمد علي التسخيري

الحمد لله الذي خلق الإنسان فعلّمه البيان، وأماز المؤمنين عن الغاوين من الشعراء، والصلاة والسلام على من أعطي جوامع الكلم ولم يعلّمه ربّه الشعر، فقال «وإن من الشعر لحكمة»، وعلى آل بيته الطاهرين وصحبه المنتجبين.

السلام عليكم إخوتي وأخواتي ورحمة من الله تعالى وبركات.

يسعدني جداً أن أتحدث إليكم في هذا الملتقى الكريم، الذي تقيمه مؤسسة البابطين الرائدة في رعاية هذا اللون المتميز من النشاطات الأدبية، وذلك بعد فترة قصيرة من إقامتها ملتقى الشاعر الإيراني العالمي سعدي الشيرازي في طهران بالتعاون مع رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية بالجمهورية الإسلامية الإيرانية، ويطيب لي مرة أخرى أن أشيد بالإنجاز المهم الذي تحقق في ملتقى الشاعر سعدي، ولا سيما على مستوى تعميق حالة التفاعل الثقافي والأدبي بين العرب والإيرانيين، وهو ما شهدت له وسائل الإعلام الإيرانية والعربية والعالمية.

واليوم نلتقي ثانية على أرض الجزائر الغالية لنحيي فيها ذكرى قائد تاريخي مسلم وفارس شاعر عاشق، سجل شعره إضافة نوعية للأدب العربي، إنه أمير الشعراء الأمراء أبو فراس الحارث بن سعيد الحمداني.

وأود هنا أن أطرح موضوعاً طالما لفت نظري خلال قراءاتي في الشعر العربي، وكان يشدني منذ عهد الشباب إلى شعر أبي فراس، وتحديداً في البعد القيمي لشعره، وهو المصالحة التي عقدها الحمداني بين جملة من الأغراض والمفاهيم التي يبدو أنها متعارضة في الظاهر، وهي في الواقع مصالحة مدهشة وذات قيمة إنسانية وفنية.

وقد انتقينا في هذه الدراسة خمسة نماذج من ألوان المصالحة أو التوازن في المفاهيم الشعرية لدى أبي فراس، وعلى شكل ثنائيات متقابلة، وهي: الفخر بالعشيرة والشكوى منها، العزة إلى حد الغرور والتذلل، العفة والتحلل، كبرياء الأمير وبكاء الأسير، الوعظ والتدين والجبروت، ونطرحها هنا على النحو التالي:

١ - الفخر بالعشيرة، والشكوى منها:

للوهلة الأولى يبدو أن هناك تضاداً بين هذين اللونين من المشاعر، أي بين أن يفخر أبو فراس بعشيرته ويرفعها إلى أسمى المراتب، وبين أن يشكو منها ويتبرم من تصرفاتها، بل ويتهمها بتهم شائنة، فيقول مثلاً:

فلم يُخلق بنو حمدان إلاّ
لمجدٍ أو لبأسٍ أو لجودِ

وينشد أيضاً:

لنا أولٌ في المكرماتِ وآخرُ
وباطنُ مجدٍ تغلبيٌ وظاهرُ

ولكنه في مقابل ذلك يقول:

بنو حمدان حُسّادي جميعاً
فما ليَ لا أزور بنيَّ طُغْجِ

وبنو طُفْج هم من أعداء الحمدانيين، وقد وصل تذمر أبي فراس من أقاربه حداً أنه فكر في التفاوض مع العدو.

ثم يتهم في قصيدة أخرى عشيرته:

تغابيتُ عن قومي فظنُّوا غباوتي
بِمَفرِقِ اغبانا حصىً وترابُ

وهنا لابد من فهم الأسباب الموضوعية لهذا التعارض، وهي أسباب ترتكز على نوعية الأحداث والمفاصل التاريخية التي ميزت سيرة حياة أبي فراس، فقد كان الشاعر صادقاً حين امتدح قومه وافتخر بهم، كما كان صادقاً في ذمه لهم، وهي في الواقع نوع من المفارقة، ولكن حين تخضع هذه الأشعار إلى طبيعة الظروف التي أنشد أبو فراس فيها أشعاره، سواء ما يتعلق بالزمان والمكان والمناسبة أو الشخص المقصود، سوف تصبح هذه المفارقة طبيعية تماماً.

فمثلاً نراه يفخر دائماً بجده وأبيه وأعمامه وأخيه، دون أن نجد في أشعاره ما يتعارض مع ذلك، فيقول مفتخراً بجده حمدان:

فجدّي الذي لمّ العشيرة جودُهُ
وقد طارَ فيها بالتفرُّقِ طائرُ
وجدِّي الذي انتاشَ الديارَ وأهلها
وللدهرِ نابٌ فيهمُ واظافرُ

ويفخر بوالده سعيد بن حمدان:

أولئك أعمامي، ووالديَ الذي
حمى جنباتِ المُلكِ والملكُ شاغرُ
غزا الرومَ لم يَقصِدْ جوانبَ غِرِّهِمْ
ولا سَبَقتْهُ بالمرادِ النُذائرُ

وكذا عميه الحسين بن حمدان وسليمان بن حمدان:

وعـــمي الذي سُلَّتْ بنجـــدٍ سـيــوفُـهُ
فــــروَّعَ بـالـغــــورين مَنْ هوَ غـــــائرُ
وعــمِّي الحَــرونُ عند كل كـتـيـبـةٍ
تـخِفُ جـبـــالٌ، وَهْوَ للمـــوت صـــابرُ

أما الأمير سيف الدولة الحمداني ابن عم أبي فراس وصهره، فقد امتدحه الشاعر كثيراً وافتخر به، بل إن معظم أشعاره في الفخر والمديح هي من تصيب سيف الدولة، ولكن هناك أشعار يعتب فيها على سيف الدولة بمرارة، ويصل بذلك إلى حد الذم والتقريع والنقمة، ومردُّ ذلك إلى السنوات التي قضاها أبو فراس في أسر الروم، والتي ماطل فيها سيف الدولة بافتدائه، أو أنه كان يستمع خلالها إلى الوشاة من حساد أبي فراس والناقمين عليه، وهم في الواقع من أبناء عمومة الشاعر أيضاً، أما مرحلة ما قبل الأسر فلم يقل فيها الشاعر ما يشم منه رائحة الذم لسيف الدولة. فيقول مثلاً:

مـــــازال ســــيفُ الدولة القَــــرْمَ الذي
يلقى العظيمَ ويحــــــملُ الأثقـــــالا
بالخــيل ضُمْــراً والسُّيـوفِ قـواضـبـاً
والسُّــــمْــرِ لُدناً والرجـــالِ عـــجـــالا

وينشد أيضاً مخاطباً سيف الدولة:

فـفي كــفِّك الدنيـا وشـيـمـتك العـلا
وطائرُك الأعلى وكـــوكـبُك الســعـــدُ

ولكنه في مرحلة المحنة، يقول فيه ما ليس متوقعاً، على اعتبار أن سيف الدولة هو الذي ربَّى الشاعر واحتضنه وكان بمثابة أبيه، والواقع أن فترة الأسر كانت قاسية جداً على أبي فراس، فجاءت أشعاره منسجمة مع نوعية هذه المحنة الكبيرة، لاسيما وأنه كان يرى في سيف الدولة عاملاً رئيساً في تعقيد محنته وطولها.

فيقول مخاطباً سيف الدولة:

وكم لك عندي من غدرةٍ
وقولٍ تُكذِّبُهُ بالفعالِ
ووعدٍ يُعذَّبُ فيه الكريم
إمّا بخلفٍ وإمّا مِطالِ»

وينشد أيضاً:

«وإن أوْجَعَتْني من أعاديّ شيمةٌ
لقيتُ من الأحباب أدعى وأوجعا
تنكّر سيف الدين لما عتبتُهُ
وعرَّضَ بي، تحت الكلام وقَرَّعا»

ولعل الشاعر في هذه الأبيات التي فيها نوع من القسوة على ولي نعمته وأميره المفدى، يكشف عن مقدار اللوعة والألم والهم الذي كان يكابده، ورغم ذلك لم ينس أبو فراس فضل سيف الدولة عليه، كما لم ينس شأن سيف الدولة وموقعه عميداً للأسرة وقائداً للدولة، فكان يعيش حالة من الحب الصعب مع سيف الدولة، ويعاني جفاء الحبيب وفضاضته، فتراه يتنقل بين الذم والعتب والمديح في القصيدة الواحدة:

«أمِنْ بعد بذل النفس فيما تريدهُ
أُثابُ بمُرِّ العَتْبِ حين أُثابُ؟
فليتك تحلو، والحياةُ مريرةٌ
وليتك ترضى والأنامُ غِضابُ
وليتَ الذي بيني وبينَكَ عامرٌ
وبيني وبين العالمين خرابُ»

وقد يكون هذان البيتان اللذان يناشد فيهما سيف الدولة من أجمل ما قاله أبو فراس في هذا المعنى:

«فَرُمِيتُ منك بغير ما أمَّلتُهُ
والمرءُ يَشْرَقُ بالزلال البارِدِ

فـــصـــبـــرتُ كـــالولد التـــقيُّ لبـــرِّه
أغْـــــضَى على الم لـضـــــرب الـوالـدِ

فيصف غصته من الأذى الذي ألحقه به سيف الدولة كمن يشرق بالزلال البارد، أو أنه كضرب الوالد لولده البار، ويبدو أن أبا فراس يكتب بهذه اللغة المزدوجة بدوافع أربعة يتسلسل في طرحها: استفزاز سيف الدولة علّه يتحرك لفكّ أسره، والتعبير عن مرارته من إهمال سيف الدولة له، وكذلك التعبير عن إخلاصه الحقيقي لسيف الدولة، واستعطاف سيف الدولة لإنقاذه.

وعلى مستوى شكواه من بعض الأقارب، والتي يعممها الشاعر مجازاً على العشيرة كلها، فإن الوقائع التاريخية تؤكد بأنها نتيجة طبيعية للأذى الكبير الذي ألحقه به الأقارب، فناصر الدولة شقيق سيف الدولة هو الذي قتل والد الشاعر، وهو لما يبلغ الثالثة من عمره، فنشأ أبو فراس يتيماً، ويحمل في قلبه نفوراً من ابن عمه وغيره من أبناء الأسرة الذين وقفوا مع ناصر الدولة، ثم كان موقف معظم أبناء عمومته سلبياً منه دائماً، ولأسباب كثيرة، لعل بعضها ردود فعل ناقمة على نوعية تصرفاته، وأخرى غيرةً وحسداً، وهم يرونه الأكثر قرباً من سيف الدولة، وقد جمع النجومية من أطرافها: براعة السياسي وكبرياء الأمير وخيلاء الفارس وجاذبية الشاعر، ولم يكتفوا بمعاداته في سنوات مجده، بل استمرت محاولاتهم لتدمير العلاقة بينه وبين سيف الدولة حتى عندما كان في الأسر، ثم شاء الله تعالى أن تكون نهايته على يد ابن سيف الدولة. ويشير الشاعر في إحدى قصائده بوضوح إلى أن من يسيء إليه جماعة من عشيرته، وأنه رغم ذلك فدائي لعشيرته، وأن مصيره مرتبط بها، وإن كان معظم أفرادها أعداءه:

إلى الله أشكو عـصـبـةً من عـشـيـرتي
يسـيـئـون لي في القـول غـيـبـاً ومـشـهـدا
وإن حـــاربـوا كنت المجـنَّ امـــامـــهمْ
وإن ضـــاربـوا كـنـت المهـنـد والـيـــدا

فـــلا تعِـدوني نعـــمـــةً، فـــمـــتى غَـــدَتْ

فـــاهلي بـهـــا أولى وإن اصـــبـــحـــوا عـــدا

ويرجوهم أن لا يكرسوا حالة العداء، كما يقول في البيتين المعروفين:

أيا قـــومنا لا تنشـــبـــوا الحـــرب بيننا

أيا قـــومنا لا تقطعـــوا اليـــد باليـــدِ

عـــداوة ذي القـــربى أشـــدُّ مـــضـــاضـــةً

علـى المرء من وقع الحـــســـــام المهند

وينشد في قصيدة أخرى، حين كان في الأسر:

أسْـلَـمَـنـا قـــــــــومُـنـا إلــى نُـوَبٍ

أيْسَـــــرُها في الـقلـوب أقـــــتـلـهـــــا

٢ - العزة الى حد الغرور، والتذلل:

وهي مفارقة أخرى، فشخصية أبي فراس كما تعكسها أشعاره، تتميز باعتزاز مفرط بالنفس يصل إلى حد الغرور والزهو، كيف لا وهو الذي يقول:

ومــــــهـــــــري لا يمـس الأرضَ زَهـواً

كـــــأن ترابـهـــــا قطب النبـــــالِ

كـــأنّ الخـــيل تعـــرفُ، من عليـــهـــا

فـــــفي بـعضٍ على بـعضٍ تُـعـــــالي

أو يقول:

ولا ذنبَ لي، إنّ الفـــــؤاد لصـــــارمٌ

وإنّ الحـــســـــامَ المشـــرفيُ لفــــاصلُ

اصـــاغـــرُنا، في المكرمـــات، اكـــابرٌ

أواخـــــــــرُنـا، فـــي المـاثُـرات، أوائـلُ

إذا صُلْتُ يوماً لم أجِدْ لي مُصاولاً
وإن قلتُ قولاً لم أجِدْ مَنْ يُقاوِلُ

فهل صاحب هذا الفؤاد الصارم والحسام الفاصل، وهذا الذي لا يجرؤ أحد على مبارزته أو مجادلته، هو نفسه القائل:

ولا غرو أن أعنو له، بَعد عزّةٍ
فقدري في عز الحبيب، يهون!

فيذوب وجداً أمام الحبيب ويتذلل له ويذرف الدموع متوسلاً إليه الوصل؟

وَقَفَتْني على الأسى والنحيبِ
مقلتا ذاك الغزال الربيبِ
يا خليليَّ، خلِّياني ودمعي
إنَّ في الدمع راحةَ المكروبِ

فكيف عقد أبو فراس هذه المصالحة بين هذين اللونين من المشاعر الإنسانية؟

لاشك أن شاعرنا مرهف الحس وجداني المشاعر ورقيق العواطف، تحركه الأحداث بطريقة عفوية، فيغضب ويتألم ويحلم، ويتحرك وجدانه باتجاه كل ما يستفز أحاسيسه، كالحرب والحب، الفرح والحزن، النشوة والكرب، فيكون لكل مقام مقال، في الحرب يزمجر ويزأر وتعكس أشعاره فيها صرامة وقسوة، وفي الحب يعبر عن أصدق مشاعر المكابدة واللوعة والشوق، حتى لو تطلب الأمر الدموع والتذلل والأرق. وفي النشوة يتعالى وتظهر منه حالات متطرفة من الخيلاء والزهو، وفي الكرب تشعر أنه مهيض الجناح.. كسير الخاطر، وأن حياته كلها هموم وآلام، يقول مفتخراً ومزهواً بنفسه:

سيذكرني قومي إذا جَدَّ جِدُّهُمْ
وفي الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ البدرُ
ونحن أناس لا توسُّطَ عندنا
لنا الصدر دون العالمين أو القبرُ

تهون علينا في المعالي نفوسنا

ومن خطب الحسناء لم يُغْلِها المهرُ

أعزُّ بني الدنيا وأعلى ذوي العلا

وأكرمُ من فوقَ التراب ولا فخرُ

ولكنه في مقام الحب يقول:

وَفَيْتُ، وفي بعض الوفاء مَذلَّةٌ

لآنسةٍ في الحيِّ شيمتُها الغدرُ

أو قوله يخاطبها:

لقد ابهجتِ أعدائي

وقد اشمتِّ حُسّادي

بسقمٍ ما له شافٍ

وأسْرٍ ما له فادِ

واللافت للنظر أن الشاعر يتدارك نفسه في معظم قصائده التي يضطر فيها للتعبير عن كربه وهمومه وتذلله، فينتفض فجأة وكأنه يتذكر من هو أبو فراس الحمداني:

بلى، أنا مشتاق وعنديَ لوعةٌ

ولكنَّ مثلي لا يذاعُ له سرُّ

إذا الليلُ أضْواني بسطتُ يد الهوى

وأذللتُ دمعاً من خلائقه الكِبْرُ

فهو لا يبكي إلا عندما يخلو إلى نفسه، ولا يكشف عن لوعته أمام الآخرين:

فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى

قتيلُكِ قالت: أيُّهمْ فَهُمْ كُثْرُ؟

وإني لجـــرّارٌ لكل كـــتـــيـــبـــةٍ
مـــعـــوّدةٍ ان لا يُخِلَّ بـهـــا النصـــرُ

وينشد راثياً أخاه:

واتـرك أن أبـكـي عـلـيـك تـطـيُّـــــرا
وقـلـبـيَ يـبـكـي والجـــــوانـحُ تَـلْـطِـمُ
وأظْـهِـــرُ لـلأعـــداء فـــيـك جـــلادةً
واكـــتـمُ مـــا ألـقـــاه والـلّـهُ يـعلـمُ

٣ - العفة، والتحلل:

المعروف أن العفة والسمو الروحي ومجانبة التشبيب اللا أخلاقي هي الصفات التي تميز شعر أبي فراس في الغزل، ولكن هناك مقطوعات وأشعار تحرف غزله باتجاه التحلل، أو هكذا يبدو، فهو القائل:

انـا الـذي إنْ صـــبـــا أو شَـــفَّـــهُ غـــزلٌ
فـلـلـعـــفـــاف، ولـلـتـــقـــوى مـــآزِرُهُ
واشـــــرفُ الـنـاس أهـلُ الـحـبِّ مـنـزلـةً
وأشـــرفُ الحبِّ مـــا عَـــفَّتْ ســـرائرُهُ

بينما يقول في مقطوعة عشقية:

لَبِـــســنـا رداءَ الـلـيـلِ والـلـيـلُ راضـعٌ
الـى انْ تـردى رأسُــــهُ بمـشـــيـبِ
وبِتْنا كـغُـصْنَـي بانةٍ عـابَثَـتْـهُـمـا
الى الـصـبـح ريـحـا شَـمْـألٍ وجنوبِ

بل نجد في أشعاره مقطوعات تقترب أكثر إلى الغزل المادي والحسي، ولعله في هذه المقطوعات ينفعل بطريقة عفوية ولا يبالي من التعبير عن أحاسيسه الجياشة، متأثراً بحرارة الهيام والوجد، وكأنه في هذا اللون من الغزل المكشوف لا يستطيع

كتمـان سـره، ويبحث عمن يشـاركه هذه الانفعالات، بل يريد أن يطلع العالم كله على مغامراته، إما بدافع النشوة الفائقة أو التبختر والشعور بالتفوق، إضافة إلى أن هذا اللون من الشعر كان قد أنشده في مقتبل حياته، يقول الشاعر:

ويا عفتي، ما لي وما لك كلّما
هَمَمْتُ بامرٍ هَمَّ لي منكِ زاجرُ
كأنّ الحجا والصَّوْنَ والعقلَ والتُّقى
لديَّ، لربّاتِ الخُدورِ ضرائرُ

فهو هنا يكشف عن نفسٍ لوامة تكبح جماح شهواته، ولكن يبدو أن هذه الكوابح الذاتية كثيراً ما كانت تتعطل لديه في أوائل شبابه، فتدفعه للقول:

بِتْنا نُعَلَّلُ مِنْ ساقٍ أغنَّ لنا
بخمرتينِ منَ الصَّهباءِ والخَدِّ

أو في مقطوعة غزلية يقول في بيتها الأول:

يا ليلةً، لستُ أنسى طيبَها أبداً
كأنّ كلّ سرورٍ حاضرٌ فيها

ويمكن متابعة باقي أبيات المقطوعة للوقوف على ما يزيح الشاعر عنه الستار، بل يبدو من خلال مقطوعات أخرى أن الشاعر كان يحضر حفلات طرب غير بريئة، كتلك التي يقول فيها:

رَفَّهْ بقرع العود سَمْعاً، غدا
قَرْعُ العوالي جُلُّ ما يَسْمَعُ

٤ - كبرياء الأمير، وبكاء الأسير:

حين أسر أبو فراس كان في ذروة نجوميته، فشكل الأسر منعطفاً خطيراً في حياته، إذ تعرض خلاله لأسوأ حالات الذل والهوان، مرةً لأنه وجد نفسه سجيناً رهيناً بين أيدي

اعدائه اللدودين، مودعاً بذلك العز والنعيم والمجد والسلطان، وأخرى لأن سيف الدولة أهمله وماطل كثيراً في افتدائه، وهو الأثير لديه، وثالثةً لأن مساعي الوشاة من الحاقدين عليه قد نجحت في تحقيق أهدافها، ورابعةً فراقه المر لأمه التي ماتت حسرة عليه، وكذا فراقه زوجته وأطفاله، وكانت كلها صدمات متوالية، خلقت منه ظاهرة إنسانية متفردة، وكانت رومياته نتاجاً وجدانياً لهذه الظاهرة، والتي لخَّصها في هائيته الشهيرة:

يا حسرة ما أكادُ أحملها

آخرها مزعجٌ وأولها

وقد أنشد أبو فراس في بداية الأسر قصائد كثيرة، كان يحتفظ فيها بكبريائه، بل ولا يبالي من مهاجمة الروم وتذكيرهم بما فعله بهم:

ويا رب دارٍ لم تَخَفْني منيعةٍ

طلعتُ عليها بالردى انا والفجرُ

يمنُّون أنْ خَلُّوا ثيابي، وإنما

عليَّ ثيابٌ من دمائهمُ حمرُ

أو قوله:

إن زرتُ خَرْشَنَةً أسيرا

فكم أحطتُ بها مُغيرا

بل ويعتبر أنَّ فارساً مغامراً مثله لابد أن يتنقل بين الأسر والإمارة:

من كان مثلي لمْ يَبِتْ

إلا أسيراً أو أميرا

ثم يدخل مرحلة أخرى يبدو فيها أنه أقرب إلى اليأس، فيتحول ذلك الكبرياء إلى بكائيات وتوسلات:

بكيتُ فلمّا لمْ أرَ الدمعَ نافعي

رجعتُ الى صبرٍ، أمرُّ من الصبرِ

ويتوسل إلى سيف الدولة في بكائيته اللامية المعروفة:

هل تعطفان على العليل؟

لا بالأسير ولا القتيلِ!

باتتْ تُقلِّبُهُ الأكـ

ـفُ سحابةَ الليل الطويلِ

فَقَدَ الضيوفُ مكانه

وبكاه أبناء السبيلِ

فيا لسخرية الأقدار.. أن يبكي أبا فراس أبناء السبيل! ولعل من أروع ما قاله في هذا المجال قصيدته الشهيرة التي يبث فيها همه وسقمه إلى حمامة سمعها تنوح:

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ

أيا جارتا هل تشعرين بحالي!؟

معاذَ الهوى ما ذُقْتِ طارقةَ النوى

ولا خطرتْ منكِ الهمومُ ببالِ

ورغم ذلك فإنه غالباً ما كان ينتفض على واقعه المؤلم، ويستعيد في روحه أمجاده وعزِّه، كما أنه كان يسوغ هذه البكائيات تسويغاً موضوعياً، ويقول بأنه لا يتوسل أو يذرف الدموع لنفسه، بل لأشياء أخرى، منها ما يكشف عنه في هذين البيتين:

لولا العجوزُ بمنبجٍ

ما خفتُ أسبابَ المنيُه

ولكان لي عمّا سألـ

ـتُ من الفدا نفسٌ أبيُه

والعجوز هي والدته، وكذا من أجل أطفاله:

وا صبية كالفراخ

أكبرهم أصغرُ

فحزنيَ لا ينقضي

ودمعيَ ما يفترُ

أو لأنه لا يريد أن يشمت به الروم ولا يموت بين أيديهم ميتة كمد وحسرة، ففي الأبيات التالية التي يخاطب فيها سيف الدولة، يعبِّر عن مجموع الأغراض السابقة، فهو ينتقل فيها من التوسل والبكاء إلى الفخر الى تسويغ التوسل:

دَعَوْتُكَ للجفنِ القريحِ المسهَّدِ

لديَّ، وللنوم القليل المشرَّدِ

أناديك لا أني أخاف مِنَ الرَّدى

ولا أرتجي تأخيرَ يومٍ الى غدِ

ولكن أَنِفْتُ الموتَ في دار غُربة

بأيدي (...) ميتةَ أكْمَدِ

وبالتالي فإن بكائيات أبي فراس مشبعة بالكبرياء والفخر، فهما حاضران عنده، وإن شعر بالذل والهوان، فيبكي بكبرياء ويتوسل بترفع ويتذلل بأنفة.

٥ - الوعظ والتدين، والجبروت:

حين تقرأ بعض أشعار أبي فراس تشعر أنه يعيش حالة من الجبروت والطغيان، كأي سلطان همه التحكم برقاب الناس وإراقة الدماء:

هذا وهذا دأبُنا

يُودى دمٌ ويُراقُ دَمُ

أو قوله:

إذا أمست نزارُ لنا عبيداً

فإنَّ الناس كلُّهُمُ نزارُ

في حين أنه في أشعار أخرى يكشف عن شخصية الواعظ الحكيم المتدين، المؤمن بقضاء الله وقدره، والملتزم بأصول العقيدة وأحكام الشريعة:

أما يردعُ الموتُ أهلَ النُّهى

ويمنعُ عن غَيِّهِ مَنْ غَوى

فلا أملٌ غيرُ عَفْوِ الإلهِ

ولا عملٌ غيرُ ما قد مضى

وكذا قوله:

إنّا إلى الله لما نابَنا

وفي سبيل الله خيرُ سبيلِ

وهنا يبدو التعارض واضحاً بين ذلك الجبروت وهذا الإيمان المطلق، بيد أن التأمل في منطلقات الأبيات التي يكشف فيها عن انحراف في تفكيره، يظهر أن الشاعر كان يريد التعبير عن الانتصار في ساحة المعركة وهو يعيش نشوته إلى حد السكر، وهي إفراط في أغراض الفخر والمديح والفروسية فمثلاً حين يقول:

لنا الدنيا فما شئنا حلالٌ

لساكنها، وما شئنا حرامُ

أو يقول:

أتعجبُ أنْ ملكنا الأرض قسراً

وأنْ تُمسي وسائدنا الرقابُ؟

وتُربَطُ في مجالسنا المذاكي
وتَبْرُكُ بين أرجُلنا الركابُ؟
فهذا العزُّ أورثنا العوالي
وهذا الملك مكّنَهُ الضِّرابُ

فإن سكرة الانتصار هي التي تدفعه إلى هذا اللون الصاخب من الفخر، وما يقابل ذلك أشعاره التي يقول في بعضها:

ومَنْ لم يُوَقِّ اللّهُ فهْوَ مُمَزَّقٌ
ومَنْ لم يُعِزِّ اللّهُ فهْوَ ذليلُ
وما لم يُرِدْهُ اللّهُ في الأمر كلِّهِ
فليس لمخلوقٍ إليه سبيلُ

وكذا يدخل في هذا الباب قصائده ومقطوعاته في مدح آل بيت رسول الله (ص)، ففيها تعبير عن التصاق الشاعر بالمفاهيم الإسلامية، وغيرته على الدين وأهله، وحرقته على ما يتعرض له آل البيت من ظلم وافتراء. ومنها ميميته الشهيرة التي عرفت بالشافية:

الدينُ مُخترمٌ والحقُّ مُهتَضَمُ
وفيءُ آل رسول اللّهِ مُقْتَسَمُ
يا للرجال! أما للّهِ مُنْتَصِفٌ
من الطغاة؟ أما للدين مُنْتَقِمُ؟!
للمتقين من الدنيا عواقبها
وإنْ تَعَجَّلَ منها الظالم الأثِمُ
لا يغضبون لغير الله إنْ غضبوا
ولا يُضيعون حُكْمَ الله إنْ حَكَموا
الركنُ والبيتُ والأستارُ منزلُهُمْ
وزمزمٌ والصَّفا والحِجْرُ والحَرَمُ
صلّى الإلهُ عليهمْ اينما ذُكِروا
لأنّهمْ لِلْوَرى كَهْفٌ ومُعتَصَمُ

وهناك أيضاً الأبيات التي قالها يخاطب ابنته يوم مقتله، ويأمرها أن تنوح عليه وهي في سترها وحجابها:

أبُنَيَّتي لا تَحْزني
كلُّ الأنام إلى ذَهابِ
نوحي عليَّ بحسرةٍ
مِنْ خَلْفِ سِتْرِكِ والحجابِ

وختاماً.. فهذه الثنائيات الخمس التي يبدو فيها الشاعر معارضاً لنفسه، تمثل – في تقديري – واقعية ووضوحاً في المشاعر الإنسانية من جانب، ومصالحة وتوازناً من جانب آخر، تبعاً لنوعية البيئة المتحركة التي أفرزت شخصية أبي فراس، ووظفت شعره للتعبير عنها بصدق وعفوية، دون نفاق أو تصنع أو تكلف، وهي بمجموعها سمة الشعر الوجداني الذي تميّز به.

والحمد لله رب العالمين.

****

المناقشات

رئيس الجلسة الدكتور عبد الله المهنا:

نشكر آية الله الشيخ محمد علي التسخيري على محاضرته وخواطره عن أبي فراس الحمداني.. الوقت يضيق الآن ولدينا ما يقارب نصف ساعة للمناقشات العامة، فالإخوة الذين يحبون أن يثيروا خواطرهم، أرجو أن يقوموا بتسجيل أسمائهم ويرسلوها إلى المنصة تمهيداً لمناداتهم، وأول المتكلمين الدكتور محمد فتوح أحمد فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح:

بسم الله الرحمن الرحيم . حيا الله الجمع الكريم، وستنصب كليمتي على بحث بعنوان (القصيدة في عصر أبي فراس) وهوالبحث الذي يحمل اسم الدكتور عبد الله التطاوي، وليس ذلك من باب الوقوع تحت إغراء غياب الباحث، وإنما لأنه البحث الوحيد المكتوب الذي أتيحت لنا قراءته في بحوث هذه الليلة.

بحث (القصيدة في عهد أبي فراس) ينطلق في معالجة مادته العلمية من منطلق المشترك بين شعراء هذه الحقبة من ناحية، والمتفاوت والمتعدد من ناحية أخرى. المتفاوت على مستوى الصعيد الفني، والمتعدد على مستوى التمايز بين الشعراء، فالمقياس الأول مقياس أفقي، بينما المقياس الثاني مقياس رأسي إذا صح هذا التعبير .

الإشكالية في هذا البحث أمران: الأمر الأول أن المادة العلمية التي طُرحت في ثنايا هذا البحث من الضيق بحيث لا تتيح صدق الحكم أوصواب النظرة، فالبحث في عنوانه يطرح إشكالية القصيدة في عصر أبي فراس بينما يركز على مادة شعرية لا تتجاوز في الأعم الأغلب شعر أبي فراس، وشعر الشريف الرضي، وشعر المتنبي، ويتناول المشترك بين هؤلاء الشعراء من حيث الموضوعات ومن حيث السمات البنائية..، ولكن لا يمكن إطلاقا أن ننطلق في التعامل مع شعراء هذا العصر من خلال ثلاثة شعراء، وعلى وجه الأخص حينما يتناول شعر أبي فراس يفرد له نحو عشر صفحات من بحث يناهز الثلاثين صفحة، ويُمهَر في عنوانه بأنه (القصيدة في عصر أبي فراس).

إشكالية ضيق المساحة العلمية التي يتعرض لها البحث جعلت الموضوع العام والمشترك نوعا من المصادرة لأنه لم يشمل كل أومعظم شعراء هذا العصر، هذه واحدة، الإشكالية الأخرى أنه تعرض لمقياس المفارقة أوالمشترك بين هؤلاء الشعراء من منطلق ما يسمى بالأغراض الشعرية كالمديح والهجاء، والرثاء والعتاب وما إلى ذلك. ووصل في ذلك إلى حد أنه وجد أن الهجاء والمدح لدى شاعر كالمتنبي، وآخر كأبي فراس يكاد يتسم بسمات عامة ومشتركة لا تميز أحدهما عن الآخر. واقع الأمر أنه ينبغي حين النظر إلى شاعر كالمتنبي وإلى شاعر كأبي فراس أن ننطلق في المعالجة من منطلق أسلوبي إذا صح هذا التعبير بحيث لا نأخذ مديح شاعر كالمتنبي أوهجاءه على علاته لأنه شعر متعدد الطبقات إذا صح هذا التعبير، كلما كشفنا طبقة كشفت لنا الطبقة التي تحتها عن مستوى آخر من شبكة العلاقات الأسلوبية.

رئيس الجلسة:

د. محمد أرجو الاختصار.

د. محمد فتوح (متابعاً):

حاضر. فما يبدو إذن من عام ومشترك بين المتنبي وبين أبي فراس إذا اقتُرِب إليه من منطلق بنائي وأسلوبي استطعنا أن نميز مديح شاعر كالمتنبي عن شاعر كأبي فراس وهجاءه عن هجاء شاعر كأبي فراس، وأحيل من يريد أن يتأكد من صدق هذه النظرة إلى قصيدة المتنبي في الحديث عن واقعة (شبيب بن عقيل) حينما يقول المتنبي مخاطبا كافور:

عــدوك مــذمــوم بكل لســان
ولوكــان من أعــدائك القــمــران
ولله ســـر في عـــلاك وإنما
كــلام العـــدا ضـــرب من الهـــذيان

ويتحول الأسلوب حتى يفضي في النهاية إلى هجاء بينما كان في بداية القصيدة أشبه بالمديح، البحث أيضا بصفة عامة يحتاج إلى تدقيق في الهوامش، وإلى تدقيق في بعض المصطلحات، وشكراً.

رئيس الجلسة:

الكلمة الآن للدكتور وهب رومية.

الدكتور وهب رومية:

سأختصر في أربع نقاط وفي أربع دقائق.....

دار كلام الأخ الدكتور صالح الغامدي حول الأغراض والموضوعات والوصف وباختصار شديد لقد أوقع ابن رشيق في (العمدة) الباحثين في خطأ شنيع حين عد الوصف غرضاً شعرياً، وتبعه في ذلك الدكتور شوقي ضيف، ثم اقتفى الباحثون المعاصرون أثر الدكتور شوقي.الوصف ليس غرضاً شعرياً ولكنه مسلك فني .

ثانيا: الغرض ليس مساويًا للموضوع، وهذا أمر أيضاً أوقع الدكتور شوقي ضيف الباحثين في خطئه حين تحدث عن موضوعات الشعر، وراح في الحقيقة يتحدث عن أغراضه. إن الغرض الشعري يشتمل على عدد من الموضوعات لا على موضوع واحد.

ثالثا: أنكر الدكتور الغامدي أن يكون للقرب والبعد من القصر أثر في بناء القصيدة، وأعتقد أن تاريخ الشعر يعلمنا أن هذا الأمر الذي ذهب إليه قد تعوزه المراجعة والتدقيق، فمن الواضح تماما أن الشعراء حين كانوا يمدحون، كانوا يمدحون ملوكاً ولا سيما في العصر الأموي، حيث كان الملوك عربًا أقحاحاً، كان هؤلاء الملوك يتذوقون الشعر، ولذلك كان عليهم أن يجودوا قصائدهم. أضيف إلى هذا مقولة (مقتضى الحال) التي وقع الشعر تحت وطأتها زمناً . وآخر ملاحظة هي نثرية القصيدة في القرن الرابع، ولا أدري على أي أساس نظر إلى أن القصيدة في القرن الرابع تنطبع بطابع النثرية. للنثرية خصائص، وللشعرية خصائص، وليس هذا مجال التفصيل فيهما، لكنني أعتقد أن شعر القرن الرابع شعر بعيد عن النثرية وإن تسللت إليه بعض الملامح النثرية كالتقارب بين طرفي التشبيه. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، الدكتور عثمان بدري فليتفضل.

الدكتور عثمان بدري

شكراً. أحاول ألا أطيل، أود أن أشير أولاً إلى أن هذا ليس انتقاصاً من هذه المداخلات وهذه الملاحظات والبحوث، وإنما هي إثراء لها، ولكن على أن تتسع صدورنا لذلك. الحقيقة أنني بعد قراءتي للبحث مرات عديدة تساءلت: هل هناك إشكالية يؤسسها هذا البحث؟ وبمراجعة هذا السؤال على ضوء هذا البحث انطلاقاً من عنوانه ومروراً بكل المسارات، وانتهاء بنهايته، وجدت أنه ليس هناك إشكالية، وأن الموضوع يندرج في سياق موضوعات كثيرة تناولت الشعر العباسي وعصر أبي فراس الحمداني، وربما هذا ما جعل الباحث يواجه مشكلة منذ البداية، وهي هل نحكّم العصر في الشعر، أم أننا ننظر إلى العصر ولكن من زاوية شعرية متميزة عن منطق العصر؟ وما وجدناه حقيقة هو أننا حكّمنا العصر أي المعطيات التاريخية والثقافية والحضارية والاجتماعية، والنفسية، حكمناها في فهمنا للشعر تبعاً للأغراض السائدة وتحكيم مشكلة الأغراض جرت – كما تعرفون – عليها جناية كبيرة على دراسة الشعر العربي القديم كأننا هنا أمام تسوية بين كل الشعراء، أي كأن كل الشعراء يعملون بمنطق هذا العصر، وإذن أين هي شعرية أبي نواس أو خصوصياته، أو شعرية المتنبي أو خصوصياته وما إلى ذلك.

المشكلة الثانية تتصل بالمنهج، ففي الوقت الذي شاع فيه الحديث وانتشر عن البنيوية والسيميائية والنصاوية مازلنا نقول: هل غادر النقاد من متردم. أي كأننا مازلنا إلى الآن نتشبث بالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي في ملامحه الدنيا والمشوشة والمضطربة، فلم يتضح في هذا البحث المنهج الاجتماعي ولا النفسي ولا حتى التاريخي بكل صراحة، لذلك أقول، حتى يمكن لهذا البحث أن يؤتي ثماره يجب أن يتعزز انطلاقاً من هذه الملاحظات، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، الكلمة الآن للدكتور عبدالله رضوان.

الدكتور عبدالله رضوان:

شكراً للباحث، وشكراً للمعقب واسمحوا لي أن أدخل إلى الموضوع مباشرة وأسأل د.يوسف في المسألة المنهجية هل دراسة التاريخ من منظور الناقد الأدبي، ما تزال مسألة مجدية؟ أم أن الأجدى هو دراسة تمثلات الظواهر الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية في أدب المبدع؟ إذا كان الأمر كذلك في هذا السياق، هل تَمثُّل سيف الدولة عصره في أدبه؟ وهل تُمثل قصائد (شعر الأسر تحديداً) هذا التمثل فقط، أم هناك تمثلات أخرى؟. في الجانب الآخر هناك ظاهرة محيرة أن القرن الرابع الهجري هو قرن تراجع في الجانب السياسي وانهيارات في الدولة المركزية، لكنه قرن متميز في المنتج الأدبي بمختلف أشكاله. كيف يمكن التوفيق بين التراجع السياسي من جهة وبين هذا العطاء المتميز؟. د.صالح مع الشكر الجزيل على هذه الدقة في مسألة التعقيب وبالتحديد في التركيز على موضوع المصطلح، لأن هناك إرباكاً شديداً في البحث وفي مسألة المصطلح بالذات، وأنت ركزت على موضع التفاوت، ولكن هنالك مسألة أخرى رأيتها في البحث غير مبررة.

البحث يحتوي على منظومة من الأحكام القيمية العامة كأنها تعطي إشعاراً بمفهوم الأفضل والأحسن والأبدع، وليست مبررة إجرائياً داخل البحث، في البحث إشارة إلى وجود نظرية نقدية، بل إنه يقول إن كل شاعر كان له نظرية نقدية في تلك الفترة، هل نحن كعرب نمتلك نظرية نقدية في الشعر؟ وخارج نطاق تجربة عبدالقادر الجرجاني، هل هنالك مشروع لنظرية نقدية عربية؟. المسألة الأخرى في تعقيبك حول (الشعبية). أظن أن الشعبية في الشعر ليست موضوعات شعرية. الشعبية هي بناء وبساطة في التناول. أوزان بسيطة وميسرة، وهنالك توظيف لكلمات ومصطلحات شعبية، عندها تأخذ القصيدة منحى الشعبية.

سيدي الشيخ، كل الشكر لك، وأرجو أن يتسع صدرك، وأنت إن شاء الله واسع الصدر دائماً. مسألة إخضاع الشاعر للمفهوم الديني المباشر، ما الذي يُبقي من الشعر؟ أنت رصدت لنا ظاهرة وكنت مبدعاً في متابعة هذا الظاهرة وتحديد مفرداتها، لكن مثلاً

في موضوع (التذلل)، قلت بأن (التذلل) لدى أبي فراس تجاه الحبيب شكل ضعفاً، والتذلل في المفهوم السائد في العلاقة بين المحب والمحبوب هو قوة وليس ضعفاً، فإذا أخضعنا الحكم الديني للمسألة بشكل قاطع، عندها سيخرج الشعراء جميعاً من المسألة.

في الجانب الآخر، رصدت الظاهرة – هذا صحيح – لكن أحسستُ أن رصد الظاهرة لم يفِ الموضوع حقه، بمعنى، ما الذي خدم وجود المصالحة والتوازن لدى أبي فراس؟ ما الذي خدم شعر أبي فراس في ذلك؟ وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً د.عبدالله، الكلمة الآن للدكتور جميل علوش.

الدكتور جميل علوش(*):

إن القافية هنا هي اللام وليست الهاء، ولذلك فهي قصيدة لامية، وليست هائية، وقال في بيت آخر:

أصاغرنا في المكرمات أكابرُ

والقافية لامية وكان عليه أن يقول: أصاغرنا في المكرمات (أكابرٌ) حتى ينتهي الشطر بتسكين، وتكون فاعلن وليس في البيت تصريع لأن القافية لامية، فلو كان في البيت تصريع لجاز لنا أن نقول: (أكابرُ، وعساكرُ) ولكن هذا غير صحيح، ثم قال: (والسمر لَدناً) بفتح اللام – والصحيح – أن يقول – لُدناً بضم اللام، لأن (اللَّدن) مفرد و(اللُّدن) جمع، ثم قال (النجومية) وهذه كلمة حديثة جداً، تقابلها كلمة (الشهرة) لأن النسبة إلى الجمع أولاً، ولأنه مصدر صناعي، ثم قال: (الثغور الجزْرية) والصحيح أن نقول: (الثغور الجَزَرية). هذا قليل من كثير لا يقلل من قيمة الأبحاث، ولكنني أحببت أن أشير إليه، لأنني أميل إلى هذا الجانب من النقد اللغوي، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور ، الآن جاء دور الدكتور جورجي طربيه..

(*) بسبب خلل في التسجيل محي جزء من كلام د.علوش، راجين منه المعذرة.

الدكتور جورجي طربيه:

شكراً حضرة الرئيس، لقد أثار د.يوسف بكار بعض المعلومات والأحداث التي ارتبطت بالعصر، وقدم بذلك فائدة ما من شك في ذلك، ولكن القراءة التاريخية ينبغي ألا تكتفي بعرض سردي للسطوح وإنما بسبرٍ في الأعماق، إذ إن الأحداث ليست فقط ما ظهر منها وإنما ما استتر ، لا بل إن الجذور الضاربة في الأعماق هي التي تؤثر في السطوح. منها مثلاً، الكلام بعبارة موجزة عن الإيمان بالطوالع وغيرها، ونحن نعلم أن الشأن اللاعقلي لعب دوراً هائلاً في تحريك الأحداث، وبالتالي في قيام الدول وانهيارها وبشكل أساسي في العصر العباسي كنوع من تحطيم الزمان، تحطيم المكان، تحطيم العلاقات بين الأسباب والنتائج كل ذلك كان بإمكانه أن يولّى أهمية أكبر أما بالنسبة لبحث الدكتور عبدالله فقد أشار الدكتور عثمان إلى مسألة المنهجية وهناك فارق كبير ما بين المقالة والبحث العلمي. فالبحث العلمي هو الذي يحدد الجديد والإضافة، وهذا ما لم يرد وبالتالي ليس هناك ما يسمى بالمنهجية التي تعتمد عدة منهجيات من دون تحديد الروابط وحلقات الوصل، وبالتالي الأسباب التي تجعل هذا الباحث أو ذاك يعتمد منهجيات متعددة. ضمن هذا الإطار نحن نبحث بجد عن أبحاث تعتمد عن منهجية أدق، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً... د. محمد رضوان الداية له الكلمة.

الدكتور محمود رضوان الداية:

. بسم الله الرحمن الرحيم. عن القرن الهجري الرابع كلما قرأنا كتاباً جديداً، فإننا نحل بعض المشكلات، ولكننا في الأغلب نثير مشكلات جديدة، لأنه من أغزر عصور الإسلام، وهناك إشارة بسيطة إلى حديث الدكتور بكار الذي أفادنا كثيراً، وهو لا يتعلق بي مباشرة بمقدار ما يتعلق بالموضوع نفسه.

أولاً: تسمية العصر بعصر أبي فراس فيه تجاوز كثير، فإذا أردنا أن نضيفه إلى شاعر فهو عصر المتنبي أولاً، والشيء الثاني هو ذكر بعض السلبيات في عصر سيف

الدولة الحمداني، والذي أشار إليه الدكتور، أقصد سلبيات اقتصادية واجتماعية. الحقيقة أن السلبيات الأساسية في تقديري هي سلبيات سياسية وعسكرية، ولا يدري أحد وهو ينظر من منظار قديم أو حديث ما الذي جعل سيف الدولة وآل حمدان يخرجون بهذه الدويلات على الثغور الخطيرة، بل أوسِّع الدائرة فأقول: في هذا العصر، وفي أوقات متقاربة ظهرت الدعوة البويهية، ثم دعوات الحمدانيين، وبعد قليل الفاطمية، وهي جميعاً انطلقت من مشارب متقاربة جداً في فترة كانت الدولة البيزنطية في ظل حكومات وأباطرة عسكريين وضعوا نصب اهتمامهم أن يعودوا إلى المشرق، إلى بيت المقدس، إلى تحطيم الدولة الإسلامية، ولا أجد مسوغاً ما – وأنا أعترف بعبقرية سيف الدولة، وعبقرية أبي فراس الحمداني – لا أجد مسوغاً لوجود هذه الدويلات الصغيرة التي لا تقوى حتماً على مقابلة البيزنطيين وأية قوة في حلب التي دُحرت أكثر من مرة، وأبيدت تماماً في بعض المرات دون أن تتكاتف الجيوش في ظل الدولة العباسية، هذه الدعوات إلى قيام حركات سياسية لها منطق مذهبي كان يمكن أن تتضافر وأن تجعل مصلحة الأمة قبل مصلحة هذه الدويلات، ومعروف أن هناك تداولاً جرى في ظل دولة البويهيين لتسليم الدولة العباسية إلى من يظنونهم خيراً منهم، وهذا مذهب، ولكنهم تركوا ذلك لتبقى لهم السيطرة السياسية والأبهة المالية، ومن ثم لا بد أن نطرح هذا التساؤل. كان من حق هؤلاء الناس أن يوجدوا تعاوناً فيما بينهم وأن يقووا الدولة العباسية حتى يستطيعوا الوقوف أمام الهجمة التي لم تنتظر طويلاً، ثم دخلت بلادنا الإسلامية، ووقعنا تحت ظلم الصليبيين مئتين من السنين، هذه النقطة في الحقيقة – كما قلت – لا تؤثر في عبقرية أبي فراس الحمداني الشعرية، ولا بعبقرية سيف الدولة الشعرية وربما نقول العسكرية أحياناً، فما الذي يجعله يقف وحده في دويلة صغيرة أمام دولة عظيمة ولهذا فإننا ما نراه في شعر أبي فراس – كما قال الشيخ التسخيري – هو صحيح، وترك سيف الدولة لابن عمه مهما كان السبب الخ، قد تدخل فيها المنافسات الشخصية التي تغلبت فيها القضية الفردية على قضية الأمة، ترى هل نقرأ التاريخ مرة أخرى لكي نتعظ من الماضي؟ وما أشبه الليلة بالبارحة، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

رئيس الجلسة:

شكراً د. محمود، الدكتور عبدالله حمادي يتفضل.

الدكتور عبدالله حمادي:

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر الأستاذين الفاضلين، كما أشكر الأخ المعقب، وقبل التعقيب أريد أن أزف إلى منظمي هذه الندوة حول الشاعر الفارس أبي فراس الحمداني، أننا هنا في الجزائر أيضاً نمتلك نسخة لا نزال نحتفظ بها في بيتنا، ولا أدري كيف وصلت إلينا، والنقطة الثانية التي أريد أن أعقب بها أيضاً. تمنيت أن هذه الندوة التي تعقد هنا في الجزائر، ولما تعلق الأمر بأمير فإن في الجزائر أيضاً من أمراء الشعر كثيرين، وربما يأتي في مقدمة الأمراء الشعراء الكبار أبوحمو موسى الزياني شاعر السيف والقلم، ومبدع أجود القصائد الجميلة وخاصة المتعلقة بالمولديات الشعرية، كذلك في الجزائر عندنا من الشعراء الكبار، ويكفي أن الجزائر أنجبت في القرن الثاني الهجري أول شاعر نطق بالعربية، وكتب شعراً بالعربية ألا وهو بكر بن حماد التهرتي، الذي كان في قامة أبي تمام ودعبل الخزاعي. هذا تعقيب بسيط.. التعقيب الثاني فيما يتعلق بكبرياء أبي فراس، أنا أعتقد أن الأولى بهذه الكبرياء هو المتنبي، فإذا كان أبوفراس استمد كبرياءه من أصله وفصله وقبيلته وعشيرته، فالمتنبي ليس له هذا الشرف ولكن تمثّلَ هذه الكبرياء في شعره، ولا شك أنه هو القائل كما تعرفون:

وكلما قد خلق الله ... وما لم يخلقِ
محتقر في همتي ... كشعرة في مفرقي

وغير ذلك من الكلام، ألا يعتبر أبوفراس مجارياً في هذا المجال، في هذه النزعة العدمية إلى أبي الطيب المتنبي؟ وهل يحق لنا - مثلاً - أن نقارن بين أبي الطيب، وبين أبي فراس، ونقول إن من الشعراء الكبار الذي وقفوا بوجه المتنبي وما أدراك هو أبو فراس الذي كان يعدد المآخذ الكثيرة عن المتنبي، ألا تعتبر مثل هذه المقولات هي من

ثمرة الوراقين الذين كتبوا الكثير والمغرضين لشاعرية المتنبي والمناهضين له من الناحية الشعرية؟ فيجب التحقيق في مثل هذه المجالات، كذلك أسأل سماحة الشيخ التسخيري: إلى أي حد يمكننا مثلاً أن نحاكم الشعر باسم الدين؟ ونحن نعلم أن القاضي الجرجاني وصل إلى قضية الفصل في ما يتعلق، ووصل إلى خلاصة وقال: إن الشعر بمعزل عن الدين، هل يحق لنا أن نحاكم الشعر من منظور ديني؟ وإلى أي حد في هذا المجال؟ وشكراً مرة ثانية للمحاضرين.

رئيس الجلسة:

شكراً د. عبدالله، الكلمة الآن للدكتور محمد أبوشوارب.

الدكتور محمد أبو شوارب:

بسم الله الرحيم الرحيم، شكراً سيادة الرئيس. ربما أفاض المتداخلون من قبل في القضايا العامة والمنهجية المتعلقة ببحث الدكتور التطاوي، وليسمح لي سيادة الرئيس في التلبث أمام نقطتين رئيستين، وثلاث مَلاحِظ قصيرة جداً. أما النقطة الأولى فالدراسة على الرغم من انطلاقها من مفهوم التفاوت وهو تجلٍّ نقدي في المقام الأول إلا أنها لم تركز على تأثير مواقف نقد القرن الرابع الثَّرِية في إنتاج النص الشعري، إن الدراسة تشير في وضوح إلى أن الضغوط النقدية المكثفة قد دفعت شعراء القرن الرابع إلى الابتعاد عن تعقيد الغموض وتكثيف البديع، لكنها لم تكمل عنايتها بهذه النقطة البالغة الخطورة، ولم تكشف لنا – وكان بالإمكان إحراز ذلك تطبيقاً – عن مدى تأثير الأفكار النقدية الخصبة الشائعة في هذا العصر على الإبداع الشعري مثل (المبالغة) التي روَّج لها قدامة والقاضي الجرجاني أو (وحدة القصيدة) التي نادى بها ابن طباطبا وغيره.

النقطة الأخرى أن الدراسة قد أغفلت أيضاً تأثير ذلك الجدل العقلي الهائل الذي شهده القرن الرابع على الشعر، وليس من شك في أن مشروع تجديد الشعر في العصر العباسي يرتكز على فلسفة الاعتزال بشكل أساسي أو قلنقل: الكلام، وقد تم

ذلك على نحو تصاعدي بلغ قمته مع أبي تمام الذي يعد شعره في الحقيقة انعكاساً واضحاً لبعض أفكار المعتزلة كخلق القرآن، وحرية الإرادة وغيرها، ثم انقطع الخيط في القرن الثالث، زمن المتوكل.

رئيس الجلسة:

د. محمد أرجو الاختصار لأن الوقت قد ضاق.

د. محمد شوارب (متابعاً):

إلى أن عاد المد الاعتزالي مرة أخرى في القرن الرابع الهجري تحت إلحاح الصاحب بن عباد، فهل كان لعودة الفكر الاعتزالي والحركة الثقافية تأثير على جوهر الكتابة الشعرية في القرن الرابع؟ هذا سؤال لم يجب عنه البحث، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، د.محمد. د.أحمد درويش يتفضل.. راجياً الاختصار.

الدكتور أحمد درويش:

لدي ملاحظة في دقيقة لن تزيد، وهي سؤال للدكتور صالح وقد تمت ربما الإشارة إليه من قبل، لاحظ أن من سمات القصيدة في القرن الرابع الهجري: النثرية، وذلك شيء يثير التساؤل والدهشة! القرن الرابع هو العصر الذي بلغت فيه الكثافة الشعرية أعلى درجاتها، وهو قرن المتنبي والشريف الرضي وأبي فراس. أدهشني أن أسمع كلمة النثرية، دون أن نعلم حتى ما معنى النثرية. ينبغي أن نحدد مصطلحاتنا مثل معنى النثرية، والشعرية، ولكن هناك، دليل طريف جداً، ساقه د.صالح يساعدنا على فهم ما أراد أن يقوله، الدليل: «أن الشعر شاع على ألسنة الكتاب» وذلك معناه تماماً العكس، فمعناه أن الرسالة أصبحت شعرية، وليس معناه أن القصيدة أصبحت نثرية.

ملاحظة أخيرة، أنا معجب بلغة آية الله التسخيري وأريد أن أقول: إنني عندما أسمع لغتنا العربية تنطق على هذا النحو من الجمال والدقة ممن لم ينطقوها في

صباهم فلا بد أن نتسامح في أن التجربة بالفتحة أو الكسرة، أو أن هفوة هنا أو هناك مرة أخرى أؤكد إعجابي، وأطرح تساؤلي، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً د. أحمد.. الكلمة للدكتور عبدالكريم الشريف.

الدكتور عبدالكريم شريف:

بسم الله الرحمن الرحيم. أختصر لضيق الوقت في نقطتين منهجيتين: الأولى أن العمل يجب أن يتجه نحو الكشف عن الجوهر والخصوصية، بمعنى ما يتفرد به شاعر، أو عصر، أو أي عمل فني.. الخ.

وهذه الدراسات لم تستطع أن تخترق قشرة الواقعة للنفاذ إلى جوهر الحقيقة أو حقيقة الجوهر في هذا العمل المدروس. صحيح إن الحياة هي قرينة الفن والشعر إلا أن فهم الحياة يجب أن يتجه نحو المعنى وليس نحو الوقائع وسردها وذكرها الظاهري وجمع أحداث تاريخية أو وثائق أو معلومات عن شعر أو شاعر، وإنما يجب أن ينفذ إلى مغزى العصر أو روح العصر، وهذا هو صلب العمل الفني لأن الفنان يرى الشيء موحداً في الروح التي تعبر عنه، وما لم نستطع في دراساتنا أن ننفذ إلى هذا الجوهر تبقى دراستنا سطحية، وحتى لو اتبعنا هذه المناهج القديمة، العربية منها أو الغربية الوافدة ففي كلا الحالين إذا لم يكن لدينا إسهام في التقدم بوعي أكثر أي برؤية للحياة وللعصر بطريقة جديدة، فلن نقدم شيئاً ذا بال لأن وجهة النظر تبقى هي هي، سواء استلفنا من القديم أم استلفنا من الوافد الغربي، ففي كلا الحالين نحن مقصرون، وتبقى الرؤية إما رؤية السلف وإما الوافد، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً د.عبدالكريم، بقيت عندي ورقتان، ورقة من الأستاذ رزاق محمود الحكيم يريد أن يعقب على كلمة الشيخ، وورقة من د.علي عقلة عرسان يريد إشارة، فهناك تعقيب، وهناك إشارة. لا أعرف حجم هذا التعقيب فإذا كان في حدود دقيقة فليكن، وليتفضل.

الأستاذ رزاق محمود الحكيم:

أود أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى سماحة الشيخ آية الله محمد علي التسخيري على هذه المداخلة القيمة التي استطاع من خلالها أن يربط ذلك بالحالة النفسية لأبي فراس الحمداني، وكون ذلك مرتبطاً أيضاً بالشواهد الشعرية الثرية التي كانت متنوعة ودقيقة، ونحن نريد أن نلفت نظر الشيخ الجليل إلى مسألة هامة، وهي كون قصائد أبي فراس اعتمدت على مجزوء الأبحر، وعلى الموسيقا الخفيفة والقصيرة، وفي نظرنا إن ذلك مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية للشاعر الذي قضى مدة طويلة في الأسر وعانى معاناة حادة، أكرر شكري وثنائي لسماحة الشيخ التسخيري، وشكراً.

رئيس الجلسة:

د. علي عقلة عرسان.

الدكتور علي عقلة عرسان:

شكراً جزيلاً سيدي الرئيس، سآخذ نصف دقيقة أو أكثر قليلاً. أود أن أتوجه بالشكر لسماحة الشيخ التسخيري مقدراً أنه على الرغم من مرضه، وما يرتبه عليه عمله الكثير والمسؤوليات التي ينهض بها، استطاع أن يقدم لنا بلغة صافية رؤية تستحق أن نتوقف عندها، وأن نناقش ما فيها. وأعتقد أنه في هذه المبادرة نستطيع القول أنه لدينا من المشترك ما يغري بالحوار، وما يغني الحوار، لا سيما فيما يتعلق بجانب من الحضارة العربية الإسلامية التي نشترك فيها نحن جميعاً وحوارنا فيها مفيد وضروري. أختم بالإشارة إلى أنني لمست صدق سماحة الشيخ وألمس صدق أبي فراس فهو في كل الثنائيات التي أشار إليها سماحة الشيخ كان يعبر عن حالة يعيشها ولا يريد أن يكذب على نفسه فيها، وهو أيضاً إنسان في حالة النضج والسعي نحوه، وهو إنسان أعطى أكثر بكثير مما أخذ ومما يستحق سواء من سيف الدولة أو من أهله أو من عصره وأناسه، وربما في نفسه شيء من المتنبي في بلاط سيف الدولة لم يقله أو لم يستطع أن يعبر عن مساحاته الواسعة. شكراً للشيخ التسخيري.

رئيس الجلسة:

شكراً د.علي، وفي نهاية هذه المداخلات، اسمحوا لي بإبداء بعض الملاحظات أيضاً على بحث الدكتور عبدالله التطاوي وكنت أود أن أشير إلى ملاحظات كثيرة ذكر أكثرها في هذه الجلسة، ولكني أريد أن أشير إلى بعض هذه الملاحظات.

باعتقادي أن الموضوع في الأساس كان خطأً في اختياره لأن المكان المخصص لهذه الدراسة مكان ضيق، وجاءت الدراسة كما تعلمون في خمسين صفحة، فموضوع يتناول القصيدة في مئة عام، كيف يمكن معالجته بخمسين صفحة؟. النقطة الأخرى: فوضى المصطلح والأحكام النقدية العامة التي تفتقر إلى تحليل النص، لنأخذ مثلاً على عدم الدقة في استخدام المصطلح حينما يستخدم الباحث كلمة (مدرسة) في موضع من بحثه. المدرسة في الخطاب النقدي لها صفات خاصة، ولها فلسفة معينة، ووسائل فنية معقدة، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تنطبق صفات هذه المدرسة على مجموعة من الشعراء في القران الرابع الهجري. يتحدث أيضاً الخطاب أو البحث عن الطبع، أو ما يسميه (بالسليقة)، ونتساءل في هذا الصدد ما المعايير التي يحتكم إليها الناقد في تحديد (السليقة) والطبع حينما يصدر أحكاماً كهذه. حينما جاء إلى (اللغة) و(الأسلوب) تجاوزهما بسرعة شديدة، بل لم يقف عندهما اعتماداً على أن اللغة والأسلوب أمران معروفان، وكيف يمكن لدراسة كهذه أن تتجاوز اللغة والأسلوب حينما يتحدث البحث عن القصيدة في قرن. هذه ملاحظات سريعة أحببت أن أشير إليها قبل أن أختتم هذه المداخلات، وأعطي الفرصة للزملاء للتعقيب على ما أثير من مناقشات وأفكار وخواطر. أبدأ بالدكتور يوسف بكار، وأعطيه دقيقة واحدة.

الدكتور يوسف بكار:

شكراً لجميع الاخوان الذين تداخلوا وأعتقد أنهم أضافوا معلومات جدلية أيضاً، وهذا هو شأن الندوات وإلا لما عقدت هذه الندوات، ولكن يؤسفني بعض التعميم الذي

ورد في بعض المداخلات، فثمة من قال أن الكتاب سرد للأحداث دون أن يقرأه وفي الحقيقة هذا تعميم لا يقره المنهج العلمي، فالكتاب ليس كذلك وإنما فيه تحليل وفيه توثيق وفيه استنتاجات، والإخوة الذين قالوا بالعرض السردي عندما يقرأون الكتاب أظنهم سيتراجعون عما قالوا، وأخص الدكتور جورجي طربيه، والدكتور عبدالكريم الشريف الذي عمم تعميماً مطلقاً وقال: هذه الدراسات لم تستطع اختراق القشرة إلى الجوهر، ولست أدري من أين آتى بهذا، وهو لم يقرأ بعض هذه الدراسات. أما الدكتور محمد رضوان الداية فبالنسبة لعصر أبي فراس، أنا قلت عصر أبي فراس هو القرن الرابع، وهذا العنوان اختير لي ولم أختره أنا، وكما تفضلت عصر أبي فراس هو عصر المتنبي، أما عن السلبيات، فهذه أيضاً مصادرة على مقولة السرد، حقيقة وبينما كنت أبحث عصر أبي فراس كان همي أن أركز على الحمدانيين، وما دام أنهم كانوا يقتتلون مع أنفسهم، ويكيد كل منهم للآخر، فكيف نتغاضى عن السلبيات الأخرى وهي كثيرة، وهذا لا يعيبهم لأنهم بشر ودولة، والدول أيضاً لها ما لها، وعليها ما عليها، وأرجو أن نكون موضوعيين في دراساتنا، أما الدكتور عبدالله حمادي، ومقولة (كبرياء أبي فراس) نحن نتحدث عن أبي فراس ولا نتحدث عن المتنبي، ولم تكن كبرياء أبي فراس صدى لكبرياء المتنبي، وأنت تعرف ما كان بينهما. وشكراً.

رئيس الجلسة:

الكلمة الآن للدكتور صالح الغامدي فليتفضل.

د. صالح الغامدي:

أيضاً أنا بدوري اشكر جميع الأساتذة الذين عقبوا على تعقيبي، وأبدوا بعض الملاحظات إن كانت سلبية أو إيجابية، وأيضاً أنا سعيد جداً لأنني قد وقفت على أغلب النقاط التي وقف عليها الزملاء الكرام عندما قرأوا هذا البحث وأحب أن أوضح الأمور التالية:

١ – أنا لم أكتب دراسة، وإنما طلب مني أن أكتب تعقيباً وهو تعقيب يشبه ما قمتم به، ولذلك ينبغي أن ينظر إلى مشاركتي من هذه الزاوية.

٢ – ذكرت في المقدمة أني لن أتحدث عن كل نقطة، وإنما تحدثت عن النقاط التي رأيت أن من شأن حديثي إثراءها.

٣ – النقطة الأخرى هي قضية النثرية، فهو تساؤل مبرر، وأيضاً يحتاج إلى مزيد من البحث والدرس، وقد ذكرت بعض مظاهر هذه النثرية، وما أشار إليه أحد الأخوان من أن العلاقة عكسية أيضاً فقد حدث في القرن الرابع أيضاً أن هناك اندثاراً للشعر وانتشاراً للنثر، لكنني ومن البداية ذكرت بأنه ينبغي الا نركز عندما ندرس الشعر في القرن الرابع على المتنبي وأبي فراس، والشريف الرضي، ولكن ينبغي أن ننظر إلى الشعراء الآخرين، لأننا ندرس شعر العصر كاملاً ولا ندرس شعر هؤلاء الثلاثة فقط، وشكراً جزيلاً مرة أخرى للجميع.

رئيس الجلسة:

الكلمة للشيخ محمد علي التسخيري.

الشيخ محمد علي التسخيري:

شكراً، قال الأستاذ المدير دقيقة واحدة. قلت إن شاء الله دقيقة حلوة لا أكثر أود أن أشكر كل الإخوة الدين اعتذروا لي لعجمتي ومرضي وأضيف عذراً آخر، وهو عدم تخصصي. فتخصصي في المجال الفقهي. أود أن أذكر للأستاذ الذي ذكر أن تذلل الحبيبة لدى حبيبها، والعاشق لدى معشوقه قوة، في الواقع هذا حل للتناقض. الإمام علي عليه السلام يقول لربه:

«إلهي كفى بي عزاً أن أكون لك عبداً، وكفى بي فخراً أن تكون لي رباً، أنت كما أحب فاجعلني كما تحب» وأؤيد الأخ. بالنسبة للسؤال الذي طرحه الأخ: هل يحق لنا

أن نحاكم الشاعر دينياً؟ أجيب بنعم، إذا كان هذا الدين المنظور إليه يملأ كل جوانب حياة، أبنائه وأتباعه، وإذا كان الشاعر الذي نحاكمه يعلن انه متدين بكل وجوده فلنا أن نحاكمه دينياً. بقي أمر آخر أود أن أشير إليه، وهو ما ذكره الأستاذ الدكتور من المصطلحات أو التعبيرات التي قالها: هل هي لامية أم هانية؟ أنا لست متخصصاً في هذا المجال فإذا أخطأت أرجو أن يعذرني، وله الحق لأنه المتخصص. وشكراً جزيلاً.

رئيس الجلسة:

للدكتور محيي الدين صبحي رأي فليتفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

الموضوعات الكبيرة تأتي دائماً بأبحاث ضعيفة، وما انتُقِد به الإخوة مردّه سوء اختيار الموضوعات. فمثلاً (القصيدة في القرن الرابع الهجري) هناك أكثر من ألفي كتاب عن القرن الرابع الهجري ولم يُستوفَ جانب واحد منه، فكيف يمكن دراسة القرن الرابع الهجري كله؟ السؤال أصلاً غلط. والرجاء ممن يضعون الأسئلة في المرة القادمة أن يكونوا أكثر دقة وأن تكون لديهم ملكة تمرس بالنقد، ويعرفون ما هو ممكن معالجته، وما لايمكن معالجته، وشكراً.

رئيس الجلسة

شكراً د.محيي الدين صحبي. وأود أن أشير إلى بعض الملاحظات، الجلسة في الغد ستبدأ في العاشرة صباحاً، وجلسة المساء ستكون مقصورة على بحث د.أحمد درويش، وذلك للتمكن من الذهاب إلى الأمسية الشعرية في السادسة من مساء الغد، والكلمة الآن للأستاذ عبدالعزيز السريع الأمين العام للمؤسسة.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

طلبت الإذن من السيد رئيس الجلسة للتحدث إليكم في ختام هذه الجلسة الممتعة وخاصة الأسلوب الطريف الذي تكلم به د.محيي الدين صبحي، وهذا الانفعال الذي

عودنا عليه، والذي نتقبله منه، ونشكره عليه، وأحب أن أوضح فقط أن الذين وضعوا محاور الندوة، واتفقوا على شكلها وحددوا الجزئيات والمفردات هم جماعة من أصدقاء الدكتور محيي الدين صحبي، وزملائه في الاختصاص ولهم نفس الكفاءة في العلم والمعرفة، هم أكاديميون ومحترفون، وفي هذا الجانب لم يتدخل الإداريون ولم يفرضوا شيئاً، بل كان للفنيين الرأي الأول والأخير في ذلك، هذا مجرد إيضاح. وشكراً.

رئيس الجلسة:

باسمكم جميعاً أتقدم بوافر الشكر والتقدير للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الذي أتاح لنا هذا اللقاء المثمر في هذا المساء، كما نشكر من المحاضرين د.يوسف بكار، د.صالح الغامدي، والشيخ محمد علي التسخيري، شكراً لكم جميعاً، وإلى اللقاء.

****

الجلسة الثانية

الأستاذ عبدالعزيز السريع - الأمين العام:

هذه هي الجلسة الثانية من أعمال هذه الندوة ، ويسعدني أن يتولى رئاسة هذه الجلسة الأستاذ الدكتور محمد بشير بو يجرة، وأنا أدعوه لتولي الرئاسة، كما أدعوه لأن يحزم أمره حتى نستطيع أن ننجز عملنا في الوقت المحدد، علماً أن المتاح لكل باحث ثلث ساعة، وللمعقب عشر دقائق فقط.

رئيس الجلسة: د. محمد بشير بو يجرة.

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على رسول الله.

الجمع الموقر مرحبا بكم في هذه الجلسة الثانية من الغوص في صلب القصيدة العربية، ومرحبا بكم أيضا في هذه الجلسة التي نتمنى أن تتولد عنها إضافات نوعية في التناول، وفي الطرح، وفي المعالجة . وذلك لأننا لاحظنا بأن الموضوعات المبرمجة في هذه الأصبوحة حسب ما توحي به العناوين، تحمل أشياء جديدة جدا، وأشياء تلد الجديد أيضا . والموضوعات هي ثلاثة للبحث، وواحد للتعقيب .

أول هذه الثلاثة: (اللغة والدلالة والإيقاع في قصيدة أبي فراس) للدكتور فايز الداية.. اللغة والدلالة والإيقاع، وهي صلب القصيدة الشعرية وعمقها وأصالتها .

الموضوع الثاني: «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس» للدكتور علي عشري زايد، ونحن نعرف جميعا أن هوية القصيدة الشعرية هي الصورة، والموضوع الثالث: ملخص لكتاب «في صحبة الأميرين» للدكتور أحمد درويش . وذلك قصد تغطية المسافة بين بيتين شعريين عربيين، وذلك تناسباً وانسجاماً مع ما أضافته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين عندما أضافت احتفاء خاصاً بالشاعر الأمير عبد القادر الجزائري وهذان البيتان هما: يقول أبوفراس:

جراح واسر واشتياق وغربة

أحمّل، إني بعدها لحَمولُ

ويقول الأمير عبد القادر بيتاً آخر من ضمن ما خلفه لنا في ديوانه:

لـهم هـمـمٌ ســـمَتْ فـــوق الـثـــريـا

حـــمـــاة الـديـن، دأبـهـم الـنـضـــالُ

وهذه مسافة زمنية، ومسافة شعرية، ومسافة جمالية .

وسنبدأ بالأستاذ الفاضل الدكتور فايز الداية في موضوعه (اللغة والدلالة والإيقاع في قصيدة أبي فراس)، فليتفضل.

****

الدوائر الدلالية

في شعر أبي فراس الحمداني[*]

الدكتور فايز الداية

مدخل:

١ - تعد دراسة (الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني) خطوة متقدمة في منهجنا الدلالي، فقد بدأت تحليلاتنا في الأعمال الشعرية المعاصرة، وكان لها شأن في نتائجها وصعوباتها وقدر من الزوايا التي وقف عندها الزملاء النقاد محاورين وطالبين إزاحة لبس فيها، أو هم يتخذون رأيا مخالفاً لا يرتضي هذه الأداة لتحقيق بعض التطلعات التي حدونا جهودنا نحوها[١].

حرصت في هذا التناول لشعر أبي فراس على توضيح البنية اللغوية الدلالية من جهة والتحليل النقدي تجربة شعرية وسمات أسلوبية من جهة أخرى، ومن ثم تتجلى الفاعلية في ارتباط لحمة بين هذين المكونين للقضية النقدية: حقائق نقدية مستمدة بأدوات الدلالة.

ومن المطامح النقدية أن نصل إلى وضع معاجم شعرية دلالية للشعراء العرب على نحو يغني إدراكنا لوظيفة الدلالة في التعبير عن شخصية أو مواقف في الحياة وعن النزوع الفني المتميّز للشاعر في هذا الدائرة - الحقل - الدلالية، وهذا الإنجاز مختلف عن التصنيفات الشكلية لألفاظ اللغة في ديوان من الدواوين، ويعتمد على منطلق محدد ومحكم البناء لنبلغ الغاية المرجوة في قراءة تسبر أغوار النصوص الأدبية[٢].

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

مادام الدرس الدلالي درساً تجريبياً فإنني أشير إلى أساس أبني عليه، وأعتقد أن النقد العربي المعاصر بحاجة إلى تمثله والحوار من خلاله لعقد نتائج يفهمها القارئ وتتناسب مع النص الشعري – والأدبي عامة – ويتفاعل الشاعر المعاصر عندما يطالعها باحثاً عن ملمح له فيها أو يرغب في اقتفائه لعله يتمكن من أدواته وتعميق رؤيته، ذلكم الأساس هو أن يحاكم المنهج النقدي بحسب نتائجه التي صدرت عن خطوط ارتضاها الناقد من ثقافة عربية وأجنبية، وههنا ليس مطلوباً أن يفزع المناقشون إلى الصحيفة الصفراء التي أشار إليها صاحب كليلة ودمنة وكلٌ يتطلب ترسماً لهذا المذهب أو الآخر لأن مرجعية كهذه مبنية على التبعية تحجر على الاجتهاد والمحاولة، وهكذا نظل نرسف في قيود متتابعة بحرفيتها وقد صدرت عن نقاد في العالم المتقدم!! في كل شيء والمخترع لكل شيء ولا يترك لنا إلا الاستهلاك وفق مواصفاته التي نتقبلها اليوم ونطاوعه في إلغائها غداة غد!! فنهوض الفكر – والنقد بعض منه – قائم على قدرتنا البالغة درجة التركيب بعد استيعاب تيارات في العالم وفي عالمنا: تراثنا! من غير الإغراق في تفاصيل من المتحولات التي تتبع حالة أو مواقف خاصة لا تعمم.

إن تحليل الدائرة الدلالية الواحدة أو الدوائر المشتجرة يمنحنا إضاءات جوهرية في قضايا إشكالية أو غامضة إضافة إلى زوايا الأداء اللغوي والفني، فشخصية درامية تراجيدية مثل أبي فراس الحمداني كانت مدار تساؤلات كثيرة فمع التعاطف والإعجاب بفروسية غامرة وحماسة جياشة نلحظ إخفاقاً متعدداً في الصراع الذي خاضه هذا الفارس سواء في أسره المتكرر وفي مواجهته لقرغويه ونهايته المأساوية وفي صراعه الخفي والمعلن مع أبي الطيب المتنبي!! فهنا تقدم الدلالة معطياتها المادية وتقرب تفسيراً لشخصية أبي فراس.

٢ – رأيت أن أعيد عرض المهاد النظري لمنهج الدائرة الدلالية بعد التعديلات التي اقتضتها دراسة دوائر الحماسة والبحر والغزل عند أبي فراس، ولعلها بالمناقشة والحوار المفتوح علمياً تغنى وتسدد لأداء أمثل وأدق.

* إنّ مفهوم الدائرة الدلالية – لدينا يستمد أدواته من علم الدلالة فيوظف اللغوي للوصول إلى نتائج نقدية تضيء العمل الإبداعي الأدبي، وذلك بترسم آلية الحركة وحيويتها بين الدال والمدلول ومؤثرات السياق التطورية وهي الملونة للدلالة الاجتماعية والنفسية والفنية مترابطة بالتاريخ أو الواقع المباشر، ثم نجد توزيعاً جديداً لمفردات البحث الدلالي في المراحل الإجرائية، ونحن في هذا كله نمتح من أصولنا القديمة ونتحاور مع معطيات الثقافة اللغوية والنقدية في اتجاهات متعددة: الأسلوبية والبنيوية، والموضوعاتية من غير السير في أودية اختلطت بحدود لأصحابها[٣].

وسعْينا يتطلع إلى تحقيق توازن وكفاية لإغناء الرؤية النقدية في النصوص الحديثة والقديمة بلا انكفاء محدود المساحة عندما نتشبث ببعض من التراث لانغادره ولا شطط في تعلق بتقاطعات غريبة عن فضائنا الثقافي نمطاً حضارياً وفكرياً واجتماعياً.

* تشتمل الحقول الدلالية التي تستند إليها الدوائر الدلالية على عدد من الألفاظ (أسماء، وأفعالاً، وصفات) تغطي وتستغرق جوانب من الطبيعة والظواهر الحسية في الحياة أو أجزاء من المجردات النفسية والذهنية في النشاط الإنساني، وهكذا نجد أن هذا التقسيم سجله المعجميون العرب فيما أسماه الدارسون المحدثون بمعاجم المعاني: (المخصص) لابن سيده و(التلخيص في معرفة الأشياء) لأبي هلال العسكري و(فقه اللغة) لأبي منصور الثعالبي، أو فيما يقرب منها كمصنفات المصطلحات العلمية (مفاتيح العلوم) للخوارزمي الكاتب.

ثم يتفرع كل واحد من الحقول إلى أقسام وفروع تتنامى عند الاستعمال بحسب الحاجة والثقافة: (البحر، الجبال، الضوء، الليل، الكبرياء، الشموخ، الانكسار، الحزن، المراوغة، الهروب، الاغتراب، الحماسة، المرأة...).

إن الناقد الدلالي يجوس مجاهل النصوص من خلال مؤشرات هذه الدوائر وحقولها بما تتضمنه من مكونات تتطابق مع الأغراض الشعرية القديمة أو القصائد

الحديثة بتجاربها المتضافرة فيها شؤون تتعدد للحياة وشجونها، وقد تخترق الدائرة عدداً من الأعمال الشعرية على اختلاف مجالاتها بدرجات متفاوتة ويتكشف لنا مع هذا التعامد والتفاعل: الظاهر البادي، والباطن المتلامح بذكاء فني.

* يعطي هذا المنهج أدوات لسبر أغوار القصيدة الواحدة وتحليلها من جهة، ومن زاوية أخرى يتيح لنا القدرة على تتبع صورة وعي الشاعر بالعالم وقضاياه على نحو موضوعي بدءاً من اللغة ودلالاتها، سواء في حركتها الخارجية بين الأحداث وأصحابها أو في الإحساس والفكر المستكنّ في العمق، وذلك في مجموع أعمال هذا الشاعر – أو الكاتب عامة – وما يتبلور من شبكة دوائر الدلالية، فهو يجول بين عدد مميز منها يتشكل كالعصب تلتف حوله دوائر فرعية أخرى يقل تواترها وتستكمل موشور الألوان الخاص به، إننا بإدراك هذا التوزيع والتكامل نحدد آفاق الشاعر من خلال عينيه ورؤيته.

رغم حرية القارئ والناقد في تأويل النص الذي ينتجه شاعر أو كاتب إلا أننا ننطلق في الدوائر الدلالية من أقرب موقع كان يقف عليه المبدع فلا نذهب في سبل مغايرة أو مناقضة، ولا نلغي تفرد النظرة والموقف في القصيدة فلا يتم الافتئات على صاحب العمل إلا إذا أُسْقِطَ بعض من كلماته أو أضيفت مفهومات لا يحتملها النص.

ويتوجه بعض من القراء إلى زوايا يسمونها المسكوت عنه، فيكملون ما يعتقدون أنه سد لثغرة غيَّب الأديب موادها، وبهذا يعبرون مسالك وعرة لا تسلم الخطوات فيها، وقد تجور على الإبداع والرؤية في سبيل منجز يقوم على أشلائهما، وأما أن نقارن ونوازن بين ما يبدو من دلالات وما يحتمله الموقف في نظرات أخرى فهذا أمره مشروع إذ ينص بدقة على ماجاء في النص وما نقترحه والقارىء عندها ينحاز إلى واحد من الطرفين أو يشكل لنفسه رؤية خاصة.

٣ – يمتلك الدالّ القدرة على الحركة في الجانب الشكلي وهو بنيته الاشتقاقية الممكنة، وفي الصيغ التركيبية الإضافية والوصفية، وتعدد الصور الصرفية إفراداً

وتثنية وجمعاً والحركة الأخرى هي التحقق في حقول دلالية وسياقات متنوعة، وكل هذا يلقي بظلاله أو يحيط بالدال فيتسع المدلول أو يضيق ويتخذ ألواناً يحملها من المواقع ومؤثراتها، ويتنقل فيما بينها، وهنا نثبت مصطلح (المساحة الدلالية) فهي ليست محدودة بل تتطور.

تتوضح خيوط التلاقي بين الدلالي والنقدي في منهجنا بنقل: ثنائية الدال والمدلول وما يترتب من حالات للمساحة الدلالية إلى الدائرة التي نجدها تتمثل بمجموعة من المفاتيح هي (الدوال): الألفاظ، وتشكل مع كل حضور للدائرة في القصيدة (أو في أكثر من قصيدة) محوراً له قسماته التي تتفق مع المحاور الأخرى للدائرة في دلالات وتختلف في صور وإشارات، وهنا نلتفت إلى نقل دراسة الحقل الدلالي والسياق بقيمه الموقعية المتشعبة إلى سياق القصيدة المركب والمنعكس على الدائرة والمتفاعل معها فهي في أن تتأثر بإشعاعه ثم تعود ملتحمة به وآخذة منه جزءاً يتوحد ويتغير بها.

والجانب الآخر الذي اكتسبه المنهج الدلالي هو تحليل الدائرة الدلالية بالقياس إلى القصيدة عندئذٍ سنجد هذه الدائرة تهيمن على العمل الأدبي/ أو الشعري فنسميها (البؤرة الدلالية)، وقد تغطي مقطعاً أو بعضاً من حركة العمل فهي (المقطع الدلالي)، وقد ترد في لمحة سريعة قادرة على ترك رسالة تقرأ ضمن السطور فهي (الومضة الدلالية) التي يتعدد ظهورها في أغراض كثيرة، وقد تلح على غرض (أو موقف) معين مما يبرز لنا دائرة مشتركة كما سنلحظ عند أبي فراس الحمداني بين دائرة الحماسة ودائرة الغزل وأحاديث الحب.

أما القيمة الداخلية العميقة – إضافة إلى المراحل الإجرائية السابقة – فإنها تتجلى في تحليل المكونات الدلالية في كل دائرة انطلاقاً من الألفاظ الدالة إلى مفهوم الدلالة السياقية المتكاملة في التحقق الأدبي الفني والفكري، فيحتشد الحسي والمباشر والمجازي والأسطوري والرمزي والتاريخي والراهن، والمنتج عبر المبدع الكاتب/ أو الشاعر وعبر المتلقي في إطاره الاجتماعي، وكذلك داخل العمل الأدبي نفسه.

واختيارنا مصطلح (الدائرة الدلالية)[٤] مستند إلى أنه يعبر عن ذاك الدوران بين العناصر الدلالية التي أشرنا إليها على نحو يتكامل فيه، ثم نلحظ الشاعر يفضل عدداً من الدوائر الدلالية التي تدور في معظم قصائده، وتغدو دليلنا على تصور ووعي للعالم ومن فيه لديه[٥].

ونحن في درسنا للدوائر أمام نوعين من المسارات الأول منهما يخص الشعراء القدامى أو المشهورين من المعاصرين وهم الذين عُرفت عنهم أغراض شعرية غالبه أو تناول لمواقف اجتماعية أو سياسية، وهنا يكون دورنا التثبت من حضور هذه الدائرة أو تلك مما يشكل حقلاً دلالياً ثم يتم تتبع مكوناتها وتحليلها.

وأما المسار الآخر فيتوجه إلى شعراء لم تحدد من قبل غلبة أغراض لديهم أو أنه يسعى إلى تبيان جوانب أدق من هيئة الغرض الشعري كتلمس دلالة الخصب والولادة، أو الشموخ والكبرياء فما يدور في قصائد وأغراض عديدة وسبيلنا إلى إدراك دوائر الشاعر الرئيسية والغالبة هو الحدس في القراءة المتأنية للديوان أو الأعمال الشعرية كافة، وإثر اكتشاف الملامح الأولى نعمد إلى استقراء شامل ليستوعب القصائد ويحللها جميعها ويرسم محاورها وخصائصها في متن الدراسة وهوامشها الكاملة.

وبهذا نبلغ مرتبة العلم في المجال النقدي، فالناقد يستعين بذوقه وتفسيره مع ذاك الشمول غير المنقوص، ونستدرك بأننا لا نعتمد ما تتطلبه المناهج الإحصائية الرياضية ونسبها، وإنما هو تقرير للكثرة ومقدارها، والقلة والتوزع وإعطاء قيم موازية لها.

ونلحظ أن المسارين يتكاملان فواحد يهتم بتفكيك عناصر الدائرة حتى تركَّب بمراقبة الناقد الدلالي ومصاحبة تأويلاته، والمسار الآخر إنما هو كشف لاهتمامات لاتبدو ظاهرة للقارئ الذي يمر ببعض نتاج الشاعر ويلمحها الدأب والعين الخبيرة عند الدلالي وقد اجتمع هذان المساران في شعر أبي فراس الحماسة والفروسية، والبحر، وتلوين تعبيري في الغزل.

إننا نعتقد أن هذه العلمية في التطبيق تحمل السمت الموضوعي الذي ينصف المبدع رغم ما قد يعترض معترض به من مخاطر التأويل بعين الناقد ذلك أننا نبسط المادة في الدوائر الدلالية كاملة وهي قابلة للقراءات الأخرى حتى لو كانت متناقضة أحياناً، والحكم الأخير هو القارئ المتبصر بالأصل وبالتأويلات وبواعثها الفكرية والفنية.

يبقى في حديث المنهج وأفاقه جانبان - ١ - المرجعية في هذه الدوائر: فنحن نقوم في البحث الدلالي بالمقارنة بين الدال والمدلول والمرجع في الواقع الخارجي وكذلك الأمر في الدوائر حيث نوازن بين محاور الدائرة في العمل الأدبي ومرجعيات لغوية وتاريخية ومادية وفكرية مركبة مع فارق وهو أننا في الدائرة الدلالية لسنا أمام تطلب لتصوير الواقعي (المعاصر لنا، أو المعاصر للشاعر في الزمن القديم)، وإنما يقدم هذا الشاعر وذاك الأديب رؤية قد يجتمع فيها الوثائقي والتاريخي أحياناً، وقد تصطبغ بانفعال او حلم او تطلع، وفي كل الأحوال إن المرجعية تنور وتضيء، ولا تعطي قيمة معيارية نحاسب صاحب العمل وفقها، ولكنها في كل الأحوال تقدم صورة بعين الشاعر وقلبه هو مسؤول عنها موقفاً في الحياة.

أما الجانب الآخر - ٢ - فهو القيمة الفنية الأسلوبية ومدى الغنى في الأعمال الأدبية التي تُعرض دوائرها، فهل تستوي القصائد والأعمال أم تتمايز في هذا المنهج؟ إننا لا نغفل الترابط بين مكونات الدائرة الدلالية والزوايا الفنية، ونتوجه لنفتح الأبواب ونشرعها حتى يقترب تناولنا من التحليل الأسلوبي والتكامل النقدي إضافة إلى مسؤولية الناقد عند اختياره لمجال الدراسة والنقد دلالياً، ولابد من اصطفائه الأعمال ذات التجارب والمواقف والرؤى الجمالية المتميزة.

* إن منهجنا الدلالي يسعى إلى ان يكون عربي الأداة والرؤية وقادراً على التواصل مع أطراف المعادلة الدائمة: الأديب والناقد والمتلقي، وهنا يغدو تأصيل المصطلح مرتكزاً عملياً وفكرياً(٦).

وتظل غايتنا النقدية إبراز الإبداع بموضوعية علمية من غير أن نتخذ هذه الأعمال أداة لأهداف عقائدية أو ذاتية، ونحترز بأن النظرة المتعجلة قد ترى في عملنا تجزيئاً إلا أن المتأمل يجد ويلحظ جمعنا للمتفرق في إطار واحد تتجاور مكوناته وتعطي خصائصه ومزاياها في تشريح النصوص.

الدوائر الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني

* بدأت دراستنا باستطلاع حول دائرة دلالية واحدة (دائرة الحماسة) وما لبثت أن تفرعت إلى جانبين آخرين هما: الدائرة المتولدة من لقاء (الحماسة بالغزل) و(دائرة البحر) المتفاعلة في شطر منها مع مشاهد الجيوش وأصداء الفروسية والمنداحة فوق مساحات واسعة في ديوان أبي فراس.

بهذا التنوع نحصل على أمثلة ونماذج لحيوية اللغة العربية وتعانق الحقول الدلالية وتوليدها الإيحاء المركب، واستخدام متعدد الطبقات للدال سواء من زاوية التعبير عن حالة نفسية وطبيعة علاقات بين البشر في تقلبهم اليومي وتطلعاتهم، أو من ناحية التحولات الدلالية الفنية مجازاً بمعناه العام الذي يشمل أشكال التصوير المختلفة، وانزياح المساحات الدلالية مع احتكاك مقصود لحدود الدوائر الدلالية وناتج عن تركيبة لصاحب هذا الاستخدام: الشاعر تتشعب عند تحليلها ثقافة لغوية (قدرات اشتقاقية وصياغة مميزة للجملة) ومزاجاً يحدد اختيارات في الدنيا وما تقدمه: (كالفروسية أو الزهد أو النهم أو التعلق بالمرأة...). وروحاً فنية يحملها الخيال ويخترق أسواراً وحواجز تفصل بين عوالم تلك الحقول الدلالية، ونحن أحوج ما نكون إلى معرفة أسرار هذه الكيمياء الهامة لتشكيل أدوات التلقي غير المتناقض أو الغريب مع ما يصدر عن الشاعر أو الأديب، وبالطبع لا نقصد تماثل الخطوات فثمة فروق مشروعة بين ظلال الصور وأصداء الأحداث بين المبدع والمتلقي، وإنما نسعى في تأصيل هذا المنهج لبلوغ مرحلة ناضجة تشف عما هو مستور عن الأعين في الحيز الدلالي فقد

أصلت مكونات الجملة والعبارة واحتمالاتها مثلما هي في المفردة وصوغها الصرفي - سواء الاشتقاقي أو التركيبي - في مصنفات النحويين والصرفيين لكن البحث الدلالي لا يزال بحاجة إلى الكثير من التجارب والتطبيقات ليشتد ساعده ويقوى على قيادة المقاصد والغايات.

وبفضل هذه المادة في ديوان أبي فراس ستمتد أمامنا معطيات الحماسة والفروسية فهي ركن رئيسي لدى الشاعر، وستركز في دائرة حماسة الغزل وتوجز مع البحر المثير حضوره عند الشعراء العرب الذين تعلقوا بالداخل وثقافة الصحراء والبادية، ولم يغامروا قبل العصر الحديث كثيراً في غوصهم أو في أسفارهم بين الأمواج وعواصفها المجددة ولادة مَن يخرج من بين أذرعها القاسية!!

سنسلك ترتيباً متناسباً وفق حجم الدوائر الثلاث فنبدأ بالدائرة المحدودة ثم ننتقل إلى المتوسطة فالأكبر وهي جميعها على درجة واحدة من الأهمية منهجياً لأنها يمكن أن تكون قاعدة تترسم في تطبيقات كثيرة مع الشعراء ودواوينهم.

١ - دائرة البحر في ديوان أبي فراس الحمداني

كيف تتبدى دائرة البحر في ديوان شعري غادر الجزيرة العربية منذ ما يقارب القرون الأربعة وعاش في بيئة تنتشر فيها الأنهار والمراكب وتسمع عن قرب أصوات الأمواج على السواحل الشامية؟ لقد كانت إشارات بازغة محفزة لمتابعة الاستقراء فاجتمع لي قدر يعين على التأمل ويغدو منطلقاً لمزيد من المقارنة بدواوين أخرى وبزوايا الرؤية هنا وهناك وتتضمن دائرة البحر عند أبي فراس (١٧) سبعة عشر موضعاً وفيها (٢٨) ثمانية وعشرون مفتاحاً دلالياً تنتظم في خمس حزم دلالية.

أ - البحر: بحرٌ٦، البحر ١، البحار٥، خليج ١، الخليج١، ساحل البحر١، بحر العطايا، بحر من الآل، بحر شعرك، بحر الدياجي.

ب - جوف البحر: مياهها (البحار)، ملح، در ٢، صدف.

ج - أفعال البحر: يموج، فيض البحر، لجَّجت، تلجيج (خاض اللجة).

د - سفين[٧].

إنّ الحزم رغم عددها القليل توزعت على خطوط فيها الدال المفرد: بحر، البحار ملح، در، خليج، سفين والمركّب: بحر العطايا، بحر شعرك، بحر الدياجي، ساحل البحر، ونجد الفعل والمصدر: يموج، لججت، تلجيج، فيض البحار، مما يدل على تعامد بين الأداة والرغبة في حالات متباعدة ومنفصلة وغير نمطية مع أننا سنتابع امتزاج التراث الشعري الصوري مع المشاهدات الحية للبحر، فأبو فراس تتلاقى لديه المصادر، وتظهر بدرجات متفاوتة في الارتباط بالقديم وتطويره.

في استعراضنا للومضات المنتظمة في عدة محاور بحسب الأغراض أو المواقف التي استدعتها - وأسهمت فيها سمات البحر وما يحيط به أو يتضمن بين طيات أمواجه - سوف نتبين إلحاح الصورة عند تداخل دائرة البحر بالسياقات داخل المحاور[٨].

* المحور الأول يدور حول المكان الطبيعي ومع ذلك فهو يحتمل الكناية وإشاراتها، ويظل الثنائي (سيف الدولة وأبو فراس) هو الغالب عليها:

** كأنّ أعالي رأسها وسنامها
منارة قسيس قبالة هيكلِ
سريت بها من ساحل البحر أغتدي
على كَفْر طابٍ صوبُها لم يحوّل

** ولم تَنْبُ عنك البيض في كل مشهد
ولكنّ قتْل الشيخ فينا محرَّمُ
إذا ضربتْ فوق الخليج قبابنا
وأمسى عليك الذلّ وهو مخيّم

** فدت نفسي الأميرَ كأنّ حظّي
وقربي عنده ما دام قربُ

فلمّا حالت الأعداءُ دوني
واصبح بيننا بحرٌ ودرب
ظللت تبدّل الأقوال بعدي
ويبلغني اغتيابك ما يغبُّ

** أناخ على كعبٍ بأقصى ديارها
ومن دونها بحرٌ من الآل زاخرُ
وأبقت على اللكّام قتلى سيوفه
لهم من بطون الخامعات مقابر

** أيا أمّ الأسير لمن تربّى
وقد متّ الذوائبُ والشعورُ
إذا ابنك سارفي برّ وبحرٍ
فمن يدعو له أو يستجير

٢ – وأمّا محور المرأة فنراها مع ثلاث صور الأولى يترك أبو فراس لقارئه أن يستخرج صفة البحر التي اقترنت بسماته فارساً نقياً تظل القيم النبيلة لديه كالأطواد لا تهزها نزوات أو نوازغ الضعف أو الجلافة، فهو يصف داره وما ينعم به جيرانه في صحبته:

** شديد تجنّب الآثام وافرِ
على علاّته عفّ الإزار
فلا نزلت بي الجيران إن لم
اجاورها مجاورة البحار

ولعل ملوحة هذي الأمواه في البحر تجعل الحدّ فاصلاً والمنهل مستحيلاً وارتفعت الصفة السلبية لتغدو قيمة إيجابية عالية.

ونراه: يودّع بعض أهله إلى الحج وكانت مشاغل الدفاع والثغور تتطلب بقاءه حيث هو ثم يراهم يغادرون فيهفو فؤاده وترتفع صورة فيها من الواقع ومن التراث:

** تطاولت الكثبان بيني وبينه
وباعد فيما بيننا البلدُ القفرُ
مفاوز لا يعجزن صاحب همة
وإن عجزت عنها الغريرية الصُبْر
كأنّ سفيناً بين (فيد) و(حاجر)
يحفّ به من آل قيعانه بَحْر
عداني عنه ذودُ أعداء منهل
كثيرٌ إلى ورّاده النظرُ الشزْر

وهنا تتبدى بعض الصور النادرة الممتزجة فيها الصحراء بالبحر كتلك التي وردت عند المرقش الأكبر:

** لمن الظعن بالضحى طافياتٌ
شبهها الدوم أو خلايا سفين
جاعلات بطن الضباع شمالاً
وبَراقَ النعاف ذات اليمين(٩)

ويُطل من بين كنوز البحر درٌّ يقترن في تعبير الشاعر بأشواقه وحالة الوجد:

** أتنكر أنني صبٌّ مشوقٌ؟
ونحن من الهوى لا نستفيقُ
ولي مجموع درّ كل يوم
أفرّقه إذا رحل الفريق
ولي شوق إلى حلب شديدٌ
وقلب بين أضلعه حريق

٣ – وفي محور الحماسة والفروسية يتدفق الرجال وأسلحتهم ويحتشد بهم الفضاء وهنا تحضر صور للبحر متنوعة تحمل قدراً من التفاصيل وليست قوالب منقولة أو مكرورة:

** ألبستَ مالبسوا أركبتَ ما ركبوا
عُرِفْتَ ماعرفوا علّمت ما علموا

كما أريت ببيض أنت واهبها
على خيولك خاضوا البحر وهو دم

هم الفوارسُ في أيديهمُ أسلٌ
فإن رأوك فأسْدٌ، والقنا أجمُ

وينتقل من بحر الدماء إلى بحر السلام وفي كليهما نجاة للقوي وضياع للضعيف، ولعل أبا فراس نقل بعضاً من الأجواء إلى كلماته بالضجيج والجلبة المصاحبة:

** علونا جوشناً باشد منه
وأثبتَ عند مشتجر الرماحِ

بجيش جاش بالفرسان حتّى
ظننت البرّ بحراً من سلاح

ثم تأتي حركة الجيش والركب المصاحب ذا الهمّة الذي لا يهدأ في ليل أو نهار ونراها مع خضم الموج وتدافعه وقيم ثمينة يحتويها:

** وكم يوم وصلت بفجر ليل
كأنّ الركب تحتهما صدارُ

إذا انحسر الظلام امتدّ ليل
كأنا درّةٌ وهو البحار

يموج على النواظر فهو ماء
ويلفح بالهواجر فهو نار

إذا ما العز أصبح في مكان
سموت له وإن بعد المزار

٤ - تبدو لأول نظرة حالة اقتران الكرم والعطاء بالبحر بسيطة موروثة ولا تدل على تنبّه لدقائق أو جدة «كفٌّ دونها فيض البحار» و«بحر العطايا» لكن الحضور الواقعي يبرز في مقارنة البحر بالخليج وفي اشتقاقات طريفة لا يكثر استعمالها:

** لك بحـــرٌ من الندى كلّ بحــر

من بحــار الندى لديه خليجُ

أنت لجّــجْت في المكارم مـا كلْ

لُ كـريم فيهـا له تلجيج

فكفـاك المحـذورَ جـمعاً ووقـا

ك الذي بيـتّـه يؤمّ الحجيج

ثم يفاجئنا أبو فراس بلمحة يتفوق فيها على البحر!! إنه بعد الاقتراب والاقتران يجد مالديه أكثر غنى أو هو يستفيد من مفارقة الملوحة ونقيضها.

** ولقومي الشرف المنيع محلُّه

فوقَ المجـرة والسـمـاك المرزمِ

ورثوا الرئاسة كـابراً عن كـابر

من عـهـد عـاد في الزمـان وجـرهم

نحن البـحـار بل البـحـار مـياههـا

ملح ومـوردنـا لذيذ المطعم

ولا تكف وجوه البحر عن الظهور وإغناء المواقف فتارة يبسم المدى الفياض وأخرى تتكاثف أردية الظلام وتبث خوفاً في النفوس والشاعر في كليهما يمتدّ خياله وندرك لمعة البحر وقيمه فيه:

** من بحـر شـعـرك أغـتـرف

وبفـضل علمك أعـتـرفْ

انشـدتني فكـانمـا

شـقـقـتَ عن درّ صـدف

** خليليّ شـدّا على ناقـتـيكمـا

إذا مـا بدا شـيبٌ من العـجـز ناصلُ

وخــوضــا بنا بحــر الدياجي تعــســفــا
إذا هاب عنه العـــاجـــز المتـــثـــاقلُ

إننا في نهاية هذه الدائرة نلمح التلوين الذي أصاب التعبير ونقل مواقف على نحو أكثر جاذبية إلى المتلقي من خلال مفاتيح تدخل في صميم الدائرة البحرية ثم تحيط بها الدوال المساعدة فتغطي المساحات المطلوبة.

٢ - دائرة الغزل والحماسة في ديوان أبي فراس الحمداني

نستطيع القول بأن هذه الدائرة الدلالية من نتائج منهج التقصي والكشف الدلالي فإننا بسبب التتبع الشامل للدوال والمدلولات المؤطرة بدائرة الحماسة عثرنا على قدر وافر من الدوال ذات المنبع الحربي والقتالي وما تتفرع إليه من أدوات وما يصحبها من أحداث وصفات ولكنّ عدداً منها اشتبك على هيئة طريفة بأحاديث الحب والغزل لدى هذا الفارس المتفرد على امتداد تاريخ العرب.

من المألوف أن نجد أشعار الفخر وسيماء العنفوان تشملها عند أبي فراس الحمداني، وكذلك يبدو الموقف متوازناً عندما نطالع قصائد أو مقطوعات غزلية يتيه فيها بقدراته ومكانته في قلوب كثيرة وهو يسمو مثالاً للرجولة، وثمة قصص الفرسان في الجاهلية والعصور المختلفة بل في التراث الإنساني وفيها يقبل الناس الوجهين: واحد يتلظى بالنار ويوزع الدمار والموت لأعدائه، وآخر يبسم بل يذهب بعيداً في تعرّفه ألوان المرح الصاخبة، وأما المشهد الشعري الذي وثقته الأدلة المفتاحية من علم الدلالة فهو هذا التناول للتجارب الشعورية العميقة مضفورة بأسلحة وشعارات الجهاد والشهادة!!

لقد كان (ديتشس) صاحب أهم الآراء النقدية التي تؤكد شفافية الدوال على ما يستكن في روح الشاعر ونوازعه التي لا تطيل الاختفاء فشبكة دلالاته تتلامح شيئاً فشيئاً، وسمعنا عبر المدوّنات تعليقات حازم القرطاجني(١٠)، حول ألفاظ تعلق بأغراض معينة ولا ينبغي أن تستخدم في أغراض أخرى، وها نحن أولاء نجد شخصية أبي فراس تعرض من خلال استخدامها الدلالي والفني كثيراً من الملامح والقضايا:

** لقد استطاع هذا الفارس أن يتسامى بحديث الحب إلى مراتب عليا سنرى شواهدها، ولم يكن مغامرات عابثة، فنحن أمام شخصية تحفزها النخوة والمروءة وسمعنا كلماته في حفظ جيرانه وعفته، وكان نداء امرأة من أهل الخصوم الناشزين كافية ليرد أسراه ويترك غنائمه لهذه القبيلة التي ناصبته العداء.

** وتم لهذا الشاعر من خلال هذه المزاوجة ترويض أسلحة الدمار والقتل فتغدو أليفة لا تثير غباراً ولا تصم الآذان، إنها تدجين يحفظ لونين من الحياة لابد منهما، فهو لا ينسى الهمَّ المقيم للأعداء ولما يتربصون به، ولكن الشمس ستشرق وستحمل ربيعاً من حقّ البشر أن ينعموا به.

** لقد أغنى أبو فراس أساليبه التعبيرية صوراً ورموزاً، واحتوى مساره الفني على المدهش الذي يتملك قارئه، وهنا تقتسم الدعابة والجلال الحالة الغزلية الطريفة المستفيدة من تقنيات اللغة ومرونتها في الحركة الدلالية وتضافر السياقات، فإذا كانت الاستعارة عند ريتشاردز وصحبه لقاءً بين سياقين مختلفين وهي بذلك تخترق الساكن والمنفصل فهذا التواصل بين الحقول الدلالية مرحلة مركبة وعليا في إطار الأداء الشعري.

المفاتيح والحزم الدلالية لدائرة الغزل والحماسة

تتوزع المفاتيح الدلالية على ثلاث حزم دلالية تغطي ٢٨ ثمانية وعشرين موقعاً في الديوان ويبلغ عدد المفاتيح مع تكرار بعضها ٦٨ ثمانية وستين:

أ - أدوات الحرب (أسلحة وخيول ودروع): سيف، أسياف، سيوف، سيف الهوى، العضب، مرهف، حسام، صارم، الصقيل، مخذم الجدّ، رقيق غرار، أسهم، سهام، ظبا الصوارم، سهم، نصال، خناجر الباترات، القنا، الخيل، القنابل، من حديد، فضفاضتان.

ب - الجيش والجند: جيش من الهوى، جيش الحبّ، قرن، جبان، عدوّي - حبيبي، العدا.

ج - أحداث وصراع (أفعال، أسماء ومصادر): سل، سلّت، استللن، رماني، أغرت، هراق دمي، هززن، أسرت، لا تجرحنّ، تحالفا، يغدو مشمّراً في نصره، يشتهر (يشهر)، استشهد، الجهاد، جهاد محبّ، انتصاري، نصير، مستجير، راميتي، قواتل، مقاتل، قاتلي، جريح الجراح، مقتولين، مكلَّمة، حروب، الغزو، الغازي، الشهادة.

** يلتقي في هذه المجموعة المفتاحية الواقعي الحقيقي والمجازي الرمزي ويغلب المجاز في النشاط الدلالي بين الحقول سواء في التطورات الدلالية أو في الصور الأسلوبية الخاصة بالتعبير الفني، ونلحظ - إضافة إلى وفرة العدد - التنوع في الصيغ الصرفية أسماء وأفعالاً، وهذا يرسخ القيمة والإنجاز بعيداً عن التقليد المكرور مع أننا نلحظ تأثراً بالموروث الديني والأدبي عند أبي فراس كان يغني النوازع الذاتية للتميّز.

** تعددت ألوان أجزاء دائرة الغزل والحماسة ففيها عدد من البؤر التي خلصت لهذا الموقف بتركيبه المشترك لكنها بؤر قصيرة من المقطعات وليست قصائد طويلة، وهناك بعض المقاطع البارزة في مطالع قصائد، وعدد آخر لومضات سريعة تشعبت في أثناء الديوان وقصائده، وسنشير إلى ذلك في عرضنا لمحاور الدائرة.

محاور دائرة الغزل والحماسة:

١ - نطالع شاهداً على الاستخدام المباشر والحقيقي لمفاتيح دائرة الحماسة في الغزل فيقول أبو فراس ويجمع بهاءً وكرم الأصول إلى ما يليق بحمايتها ورعايتها:

*** وظلاّمة قلدتها حكم مهجتي**
ومن ينصف المظلوم والخصم حاكمه؟
مهاة لها من كل وجه مصونة
وخود لها من كل دمع كرائمه
وليلٍ كفرعيها قطعت وصاحبي
رقيق غرار مخذم الحد صارمه

٢ - ونصادف التسامي ورفع صلة الحبّ إلى مرتبة المهابة والقداسة عندما يصف الشاعر مكابدته بالجهاد، ويتحدث عن الأسى والحزن لفقد الأمل أو للتباعد القاهر بأنه استشهاد، ويخيل إلينا أن الشاعر أوتي حظاً من التأمل والغنى في تداعي الأحداث والوقائع فإنما يحارب الأعداء والغزاة أو من يسعون لاجتراح الحدود والديار، وبهذا تغدو الفروسية معطاءة تستحق كل تقدير عندما تؤوب إلى الحيّ إلا أننا ندهش لجولة أخرى من الجهاد!! فيها طرافة وجاذبية:

** وأكـــتم الـوجــد وقـــد أصـــبــحتْ
عـــــيناي عـــــينين علـى القلبِ
قــــد كنت ذا صــــبــــر وذا سلوة
فــاســتــشــهــدا في طاعــة الحب
لاجـــعل الـله رســــيس الهـــوى
أشـــــدّ سلطاناً علـى الـقلب

** وإذا يــئـــــــسـت مـن الـدنـوْ
و رغـــبت في فـــرط البــعـــادِ
أرجـــو الشـــهـــادة في هـواك
لأن قـلـبي في جـــهـــاد

** يا خليليَّ خليـــاني ودمـــعي
إنَّ فـي الـدمـع راحـــــة المكـروبِ
مـــا تقـــولان في جـــهـــاد مـــحب
وقف القلب في ســبـــيل الحــبـيب

لا تغيب عنا كلمات «من أحب فعف فمات مات شهيداً» ولكننا ننظر إلى إلفاظ أبي فراس في سياقها المنساب بين حلبات الحرب الحقيقية وهذا التواصل الفني.

٣ – ومن البؤر القصيرة – ومضة مستقلة – التي نلحظ الاستخدام المجازي والرمزي للأسماء الحماسية في الغزل ماجاء جامعاً ومكثفاً علاقة باهرة فهي قادرة على الدفاع والحديث اللاذع لكنها تغرق في خفر ومودة يجعلانها تسلم له بما يقول فيلتقي شعاعان في لمعة مدهشة ومؤثرة في النفوس:

** ومـــفضٍ لـلمـــهـــابة عن جـــوابي
وإنَّ لســـانه العـــضب الصـــقـــيلُ

أطلت عــتـــابه عنتـــاً وظلمـــاً

فــجــمــجم ثم قـــال كــمـــا تقـــول

وقد تكون اللمحة التالية عقاباً لهذا المحب السادر في غيه يظلم من يحب فإذا به في أونة أخرى يتكبد عناء وألماً:

**** فــمن يجــيــر مــعنّى القلب مكتـئـبــاً؟**

سلّت عليــه جـفـــون العين أســيــافـــا

مـــاذا على من جـفـــا من غــيــر مـــا ســبب

لو أن طيفَ خـــيـــال منه بـي طافـــا

٢ - في هذا المحور نشهد شواهد تمثل الصراع بين المحبين في كر وفر وهنا تستدعي أحوال الفارس - المتمرس في حلبات النضال ولقاء الكماة - إشفاقنا وتعاطفنا، ونبدأ بجزء من مقطوعة غزلية قد يظن قارئٌ أنه من مألوف الشعر القديم وصوره التقليدية، ولا يستدعي أن يفرد في نظام دلالي متطور الاستخدام.

إننا عندما نجمع المفاتيح الدلالية في هذه الدائرة يتوضح لنا التوجه النفسي عند الشاعر والقصدية الدلالية في كل الدوال المستمدة من الدائرة على خلاف ورود هذه الأمثلة القليلة عند شاعر آخر لم نألف لديه تشكل دائرة دلالية متماسكة في هذا الحيز - الحقل:

**** وقـــفـــتـنـي على الأسى والنحـــيـب**

مـــقلتـــا ذلك الـغـــزال الربـيـبُ

كلمـــا عـــادني السلوّ رمـــانـي

غنْج الحـــاظه بســـهم مــصـيـب

فـــاتـرات قـــواتل فـــاتنـات

فـــاتكاتٌ ســـهـــامــهـــا في القلوب

فالسهام التي تستلها المحبوبة - وتكون العيون الرامي الذي لا يخيب سهمه ولا يخطئ المقاتل - تطل من موروث الشعر الجاهلي إلا أن النص الغزلي عند أبي فراس لا

ينفصل عن النص الواسع وهو النتاج الشعري بكل ما يتضمنه من آفاق الفروسية وظلال المعارك الجادة التي طبقت أخبارها الدنيا في ركاب سيف الدولة ومواجهات الروم، إن القدرة الإيحائية تتجدد في كلمات الشاعر وتحمل شيئاً من ملامح شخصيته عند المتلقي القديم والحديث أي أن الدلالة الفنية تجددت واكتسبت قدراً من الفاعلية والتأثير.

نتابع مقطعاً غزلياً يبين الاستخدام المجازي للدلالة عند تلاقي الحقلين ويبدأ انتقال الدلالة النصية إلى أفق لا تتضح فيه لولا هذا التداخل بين ما نختزنه من ملامح الفارس وما آل إليه في هجوم عاصف للجمال:

** وهبت سلوّي ثم جئت أرومه
ومن دون ما رامت القنا والقنابلُ
هوانا غريب شزّب الخيل والقنا
لنا كتب والباترات رسائل
أغرن على قلبي بخيل من الهوى
فطارد عنهن الغزال المغازل
بأسهم لفظ لم تركّب نصالها
وأسياف لحظ ما جلتها الصياقل
وقائع قتلى الحب فيها كثيرة
ولم يشتهر سيف ولا هزّ ذابل
أراميتي كل السهام مصيبة
وأنت ليَ الرامي وكلي مقاتل
فلا تتبعيني إن هلكت ملامة
فأيسر ما لاقيته منك قاتل

إنّ هذا النصّ يركز حالة انتشرت في دائرة الغزل والحماسة وهي توليد دلالات من تناقض مدهش فالمرأة تتحول إلى الهجوم وتبادر إلى أسلحة لا تفل ولا تقاوم ونرى الفارس يصف ما آل إليه أمره لسببين الأول مضاء تلك الأسلحة والآخر ضعفه تجاهها الذي يلغي ردود الفعل القتالية.

ومن تشقيقات الدلالة ما تفتحه علاقات الجهاد أو غزو الأعداء الروم الذين يؤجر من يتوجه إلى قتالهم دفاعاً عن المسلمين، فالشاعر يشكو مما حل به ويرى أن من هاجمه لن يغفر له جهاده وغزوه لأولئك الأعداء، وبهذا تنتقل وقائع الحياة الحقيقية التي يخوضها أبو فراس إلى أدق أحاديث الحب في صور مجازية طريفة ورقيقة وتظل متمكنة من نفوس المتلقين لها:

** أيـهــــــا الـغـــــــازي الـذي يـغـ
ـزو بـجـــــيش الـحـب جـــــســــــمي
مـــــا يقـــــوم الأجــــر في غـــز
وِكَ لــــلــــروم بــــإثــــمـــــي

ويجمع الشاعر الدلالة في سياقها المعاصر له وعلاقاته المتشابكة فالمساحة الدلالية لـ«الغزو» اتسعت لقيمة سلبية بالنسبة إلى العدو وقيم إيجابية هي أنها أداة دفاعية تجاه الأطماع المحركة للخصوم الروم، إضافة إلى الأجر والثواب وهو معادل الجهاد مما يجعله تكفيراً عن ذنب أو أخطاء في الحياة، بل يراه بعضهم ذروة في تجاوز الذنوب، وهكذا تتغلغل هذه الأبعاد الدلالية في دائرة الغزل وحديث الحبّ.

وفي الجهة الأخرى تنتفض الرموز القديمة لتعقد مقارنة مدهشة بين الماضي البعيد والحاضر بوشائج تحفّها المخاطر والنوايا المتناقضة وهنا يستمد أبو فراس من ثقافته التاريخية ما يعينه على دعابة ودلالة مركبة، فهو يستحضر مفاتيح الحماسة (سَل - سيف الهوى - قاتلي) ولكنها تقترن بصراع غريب يعود إلى ذي قار وثاراتها المتجددة في هذا اللقاء الحاسم!! ونحن نرى أن التقاطع والشرر المميز للدلالة والإيحاء إنما قدمه للشاعر معجمه الحافل للفروسية والقتال:

** قــــاتلي شـــادن بديع الجــــمـــــال
أعـــجـــميٌ الهـــوى فـــصـــيح الدلالِ
سلّ ســـــــيف الهــــوى عليّ ونادى
يـالـثـــــار الأعــــمـــــام والأخــــوال

كـــــيف أرجـــو ممن يرى الثـــــار عندي
خـلـقـــــــأ من تـعـطّف ووصـــــــــال
بـعـــــدمـــــا كـــرّت السنون وحـــــالت
دون ذي قـــــــار الدهـور الخـــــــوالي
مـــــــا درتْ أســـــــرتي بذي قـــــار أني
بـعـض مَـن جـنـدلـوا مـن الأبـطـــال
أيـهـــــــا الملـزمي جـــــرائر قـــــومي
بـعـدمـــا قـد مـضت عليـهـــا الليـــالي
لـم أكـن مـن جـنـاتـهـــــــا علـم اللـه
وإنـي لحـــــــرّها اليـــــــوم صـــــالِ

ورغم انصراف الشاعر في هذه الدائرة إلى صراع بينه وبين الجمال وسحر الحب فإننا نجد له لمحة تغير أطراف المعادلة عندما تنضم المحبوبة إليه ويغدو الخصام والمكابدة مع الأهل الذين يضيقون منافذ التعبير حتى عند الوداع ومع إشراقة النفس والفرح الغامر لإشارة رمزية منها عند افتراق الطرق والرحلة تغلي في ذات الشاعر الرؤى وتتبدل الدلالة في استخدام مجازي لنجد أن الموت هو ذروة الحياة بحسب الموقع والإطار الذي أحاط به، وترد دلالة (مقتولين) وهي تضم حياة متدفقة:

** بنفـسي الـتي أخـفت مـخـافـة أهلـهـا
وداعـي وأبـدت حـين أبـدت لـنـا رمـــــــزا
فلـم أر مـــقـــتـــولـين مـــثـلـي ومـــثـلـهـــا
أذلا وإن كـــانـا لَـعَـــمْـــر الـهـــوى عَـــزًا

دور الدائرة الدلالية في قراءة النصّ

إن المهمة التي نراها لدراسة الدائرة الدلالية - ونخص الحديث بدائرة الغزل والحماسة - تدور حول تهيئة القارئ المتميز، الناقد ومن ثم سائر القراء للنظرة الثانية بعد الاطلاع على معطيات الدلالة - المفاتيح، والمحاور ثم تشقيقات وفروع للوحدات

الدلالية – وعندها يغدو النص الواحد متصلاً بإنجازات الشاعر في أرجاء الديوان وقصائده، وتنعكس وتتجاوب أطراف الأحاديث، وتتسع الاحتمالات في التأويل على نحو موضوعي من غير افتئات على إضافات خاصة لهذا القارئ، تظل من حقه إلا إذا ناقضت الحقائق الأساسية التي يفصح عنها النص.

إن ما نشير إليه من قيم تتأكد مع درس الدائرة ينصرف الى تحليل الوحدات الدلالية ومدى مساحتها، وكذلك الوقوف على طبيعة تشكيل الدلالة التصويرية خاصة في حالات ترددها الذي يرتفع بها فوق المرور العابر لصورة عابرة في قصيدة أو مقطع، والدليل على هذه الزاوية أننا بفضل جمع المفاتيح والحزم نتبين ما الذي منحه الشاعر حضوراً مطوراً واستخدمه رمزاً لما يخالجه من إحساس وما نتج عن ثقافته الذهنية والنفسية والعملية.

٣ - دائرة الحماسة الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني

إنّ دراستنا لدائرة الحماسة الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني ليست كشفاً لغرض شعري أو لتوجه فكري أو نفسي مما لا يعرف بصورته العامة بين النقاد والدارسين، ذلك أن شخصية هذا الشاعر تداول الناس أشعارها عرفت القسمات العامة لنزوعه إلى تصوير الفروسية والإعلاء من شأن الحفاظ على الأمة في مفترق هام من تاريخها، وعلى بوابة ستعرف خطراً مدمراً وماحقاً بعد حين من انقضاء دولة بني حمدان في حلب وما كانت بسطت جناحيها عليه، لقد عبرت من تلك البوابة الشمالية للأمة العربية الإسلامية جحافل أوربة التي موهت أطماعها وكوامن الكراهية برايات حملت الصليب.

وكانت حماسة الفارس الحمداني تتعالى في قصائد الفخر وكذلك ماكان من مديح لسيف الدولة، وعرف الأدب العربي نمطاً من الشعر متصلاً بهذه الفروسية، إنه ذاك النداء الذي صدر عن أبي فراس في مدة أسره وقد مزج فيه تصوير القيد النفسي والمادي، والرغبة في العودة الى موقع ضروري لقومه للدفاع عن الحمى والديار،

ولنفسه كيما يتنفس الهواء الذي ألف على صهوات الجياد وبين طيات النقع تتكاثف لكنها تنور طريقاً يعرفه من نشأ بين القراع وانتظار الجولة التالية.

كانت الروميات قصائد فريدة في دأب شاعرها على متابعة القول في جوانبها، والغوص في تفاصيلها وتقليب الوجوه، والدوران حول القيم التي أرادها مناظرة لوجوده وهنا ترددت أصداء النضال على أطراف الثغور في الماضي الذي سبق الأسر، وتلامحت المشاهد التي يعد نفسه لها بعد أن تفك قيوده.

نتطلع من خلال الاستقراء الشامل للديوان إلى تحديد الأدوات اللغوية الدلالية التي استعان بها أبو فراس الحمداني في التعبير عن الحماسة والفروسية في هذه الحقبة – القرن الرابع الهجري – إثر تطور الحياة ووسائل القتال والقيم الفكرية والنفسية المتعلقة به.

وتنفتح مجالات لتحليل التعبير الفني سواء في عمق سبره للأغوار أو في تنويع وسائله الأسلوبية من خلال التعامل مع قدر من الدوال في الدائرة الدلالية، وهنا نرصد اختيار الشاعر والمحيط الذي يدور فيه.

ثمة جانب – لابد أن يثير نقاشاً وخلافاً – يعتمد على تحليل البنية العميقة أو التحتية لهذه الدائرة الهامة في شعر أبي فراس وحياته، وبحسب ما نعثر عليه من مفاتيح نقدر المدى الحربي الذي استطاع أبو فراس بلوغه وهكذا نقترب من تفسير مساره التاريخي والأحداث الكبرى التي مر بها.

ذكرنا في المهاد النظري لمنهج الدائرة الدلالية أننا لا نسأل الشاعر أن يستوعب ماهو متداول في الحقل الدلالي، ولا أن يوثق الحقائق المادية أو التفاصيل المجردة، لكن ما يختاره هذا الشاعر يكشف ماهو مستقر في أعماقه يشغله ويتبادر إليه دائما أو يشعر بأهميته ومن هنا نحاول بدورنا رسم عالمه – هو – المادي والنفسي والفكري بأدواته ومنطوق ماجاء لديه.

هل نحرز في هذا السعي اللغوي والنقدي قيماً تزيد على ما أنجزه النقد من قبل؟ لقد أنشئت دراسات عديدة رسمت صوراً للشعراء والأدباء من خلال نتاجهم مباشرة

وقارنت ذلك بالأخبار التي حكت روايات اقتربت منها أو ابتعدت لكنَّ توجهنا مختلف أولاً في النهج العلمي المستند إلى الاستقراء الشامل وبذا تغدو النتائج موضوعية وقابلة لقراءات عديدة بعد إنجازها والجانب الآخر هو تدقيق الأداة اللغوية بتهيئة المادة التي بنيت العبارات والصور منها وهي الدوال ثم المدلولات في إطار كل دائرة ويتدرج الدرس لكشف العلاقة بين الدوائر الدلالية سواء في تطور دلالي أو استخدام مجازي ورمزي.

دائرة الحماسة والديوان

بلغت القصائد والمقطوعات الشعرية في ديوان أبي فراس (٣٧٧) ثلاثمئة وسبعاً وسبعين، وتراوحت مابين (المطولة الشهيرة في أيام بني حمدان) والمقطوعات الصغيرة في عدد من الأبيات يقل عن العشرة، وبمراجعة حضور دائرة الحماسة نطلع على (٣٣) ثلاث وثلاثين بؤرة دلالية، و(١٩) تسعة عشر مقطعاً دلالياً في قصائد، و(٥٢) اثنتين وخمسين ومضة دلالية برزت في القصائد فيبلغ مجموعها (١٠٤) مئة وأربع مرات، ونحن لم نفصل بين القصائد والمقطوعات لأن قيمة حضور المادة الدلالية يتمثل في مكانة تتأكد في الخاطر والانفعال، ويبقى الجانب الكمي متناسباً داخل القصيدة والمقطوعة، وفي زاوية أخرى نتابع حضور المفاتيح الدلالية للدائرة فتبلغ (٨٨١) إحدى وثمانين وثمانمئة مرة، وهنا نشير إلى اللفظ المفتاحي قد يرد مرة أو أكثر سواء في صيغة صرفية – شكلية واحدة أو في صور متقاربة (تعريفاً وتنكيراً، إفراداً، تثنية، جمعاً، المصادر، صيغ الأفعال المختلفة زمناً وأوزاناً وارتباطاً بالضمائر..)[١٢].

المفاتيح والحزم الدلالية لدائرة الحماسة

ننظّم ترتيب المفاتيح الدلالية في ثماني حزم كل منها تضم ما تآلف في جانب من جوانب التعبير عن شخصية الفارس وخصومه وأدوات معاركه من الأسلحة والخيل إضافة إلى جوانب هي الحرب ومواقعها على الأرض وهنا لم نتتبع أسماء العلم في

الأماكن وإنما بحثنا عن تسمية الطبيعة أو الموقع من حيث هو ظرف يحتوي الأحداث والبشر في صراعهم الناشب، وثمة حزمة عريضة احتشدت فيها مواد تتسم بقدر من التنوع تحت عنوانها الواسع: أحداث الحرب والقتال بين الأطراف فههنا لم يكن كافياً تتبع صيغ الفعل واشتقاقاته دلالة على الحدث، بل امتد الأمر إلى المصادر، ومشتقات أخرى، وصفات واحتفظنا في السرد والتصنيف بمركبات من الجمل أو حالات الإضافة، ولعلنا نعود ثانية إلى فكرة تدقيق هذه الحزمة للوفاء بتقديم مادة ذات جدوى في التحليل والموازنة لأشعار الديوان ودائرة الحماسة، وأفردنا حزمة لزاوية جديدة في تأثيرها ضمن مفهوم الحماسة والفروسية وهي: الأسر ومحيطه فقد كانت حالة أبي فراس فريدة في تعبيرها أولاً، وفي وقائع حياة الفارس في تلك الحقبة التاريخية التي تحكّم فيها المكان والجغرافية، وطبيعة التجمع البشري بين الطرفين: المسلمين والروم، وسنبدأ بعرض التصنيف والإحصاء[١٣]:

١ - الحزمة الدلالية الأولى: عدّة القتال

* السيف، بالسيف، للسيف، كالسيف، مثل السيف، سيفٌ، سيفي، سيفك، سيفه، سيف الهوى، السيوف، سيوف، أسياف، الأسياف، سيوفنا، سيوف الهند، أسياف لحظ.

** أبيض، أبيض صارم، أبيض باتر، مما تطبع الهند، البيض، البيض الخفاف، البيض الرقاق، بيض الهند، بيض رجالها، بيض الصوارم، بيض النصول، بيض السيوف، رقاق.

** حسام، الحسام، الحسام الهندواني، الحسام المشرفي (فاصل)، الحسام المخذم.

** المهنّد.

** حدّ السيف، بين حدّيه، حدّ المشرفي، حدّ الظبا، مخذم الحدّ.

نصل السيف، نصلٌ، النصال، النصول، المناصل، الظبا.

ذُباب (السيوف)، مضرب، المضارب، غرار سيفي، قائم سيفي، رقيق غرار، الجفن، باتر، البواتر، الباترات (رسائل).

صارم، الصارم، صوارمه، صارمه، العضب، مخذم الحد، الصمصامة الخذم، المشرفي المخذم. العذبات حمر، زرق (سيوف/ رماح)، رقاقات الظبا، مرهف (زاد السيف) صقلاً، (كالصارم) الصاقل، الصوارم (عيون ظباء) تلمع (البيض)، ابيض وقّاع، فاصل، قاضب، الخفاف (البيض).

* الرمح، رمح، رمح رديني، رمحي (أخي) الرماح، (مشتجر) الرماح، (ألسنة) الرماح، (كفالات) الرماح، الأرماح، أرماحنا.

* القناة، قناتي، القنا[١٧].

** سنان، أسنته، السنان، أسنتها، الأسنة.

** أسمر (ذابل)، أسمر (مما ينبت الخطّ) السمر، سمر الرماح، العوالي.

** الأسل (الطوال).

** الخطّي، مما ينبت الخطّ، المرّان (ذوابل)، القضب، (بحدّ) قضيب.

** الحراب.

** أكعب الرمح، أعقاب رمحي، أطراف العوالي، عامله (الرمح) أصوات القنا، الطوال، زرق الأسنة، قانيًا (الرمح)، الأصم (السمهري) وشيج، مشتجر (الرماح)، متشاجر، مشتجر (العوالي)، يخطر (الرمح) خواطر (الرماح).

ثقّف منآد، المثقفة، المثقفة الطوال، المثقف، (كلّ) مثقف، غير مثقف.

تختلف (القنا)، مشرعات (الأسنة)، وقع المسامير.

* سهم، صائب النصل، مقصد.

السهام، سهامها، أسهم – القسي (المطايا).

** خناجر (الحاظ العيون)، عتادي (نفس أبية)، عدد الشجاعة، (قلبي) من حديد، سلاح.

* الدرع، درعــيــه، دروع، اليلب (درع من جلد)، نسج داود، لأْم، السنور، منّاع (الدرع)، سوابغ، السابغات.

* حُبُك التريك (بيضة الفارس) مغافر، المجن.

* الأعنة، الخيل، جياد الخيل، بخيل (لاتعاند)، بخيل (من الهوى)، صـهوات الخيل، شزّب الخيل، المسوّمة، الضمر، الخيول، سرب الخيول، الشقر، جرد، الخيل فوضى.

** فرسي، كلّ حصـان، الجواد، الجياد، القنابل: (طائفة من الخيل)، قب البطون، طويلة الأرسان، المنيعي، مهري.

سابق، سابقة، السابقات (الضوامر)، سوابق، بنات السبق، بنات البكيريات، مصطحبات، سابح، سرج، (سير الخيل) الشدّ.

٢ - الحزمة الدلالية الثانية: الجند والمقاتلون والأعداء

** ابن الضاربين، أخو ملمات، أخو الهيجاء، (تحت) بني الكفاح، (أن) بني الوغى.

** قساور، أسد قساور.

الأسد، أسد، أسد الشرى، أسود الحرب.

ليث، كالليث، كالليوث، صيغة الليث.

** الفارس، صحن خدّ الفارس.

فرسان، الفرسان، فرسانها، الفوارس، الفارسين.

البطل، الأبطال، الشجاع، الباسل، الشمّ، رجال وغى، مدّرع، (عصب) الدارعين، (طعان) الدارعين، (دماء) الدارعين.

** ربّ الجيش، الغازي، (مع) الغازين، مغاور، مغير، العساكر، فتية، فتيان صدق، الكميّ، الكميّ (من الأعداء)، كماتهم، الكماة.

** مجالد، محارب، رجب المقلّد، طويل نجاد السيف، المحامي، المحامون، مدجج، مستلئم، مروي القنا، موتم (أولاد الأعادي)، طيّار الضلوع: راميها (السهام).

** الأعادي، الأعداء، العدا، عداته، (مهج) العدا، عدوّ أبطالهم (الأعداء)، الرقاب، القرن، الخصم، مصفود، مكلّم، مضطغن، بلغت قلوبهم الحناجر.

٣ - الجيش ومرادفاته وأجزاؤه (الحزمة الدلالية الثالثة)

الجيش (٢٣ مرة)، الجيوش، جيش (لجب)، جيش (عرمرم)، بجيش، جيش الحب، جيشك، جيشه، غرب الجيش، القلب، الجناح، جنباته، الخميس، جحفل، بين الجحفلين، كتيبة، الكتيبة، الكتائب.

٤ - الحزمة الدلالية الرابعة: الحرب

** حرب، الحرب (٢٢ مرة) الحروب، مَعْرك.

** يوم الأحيدب، يوم الشراة، يوم الخالدية، الوغى (٧) يوم الوغى.

** غزوة، غزوة بالس، المغازي، غزوك.

** في غارة، الغارات، غارات الزمان، مغار الجيش، المغار، مغاورة العدا.

** جولة حرب، وقعة، بوقعة، الهيجاء، يوم الهياج، الغمرات، معمعة، أزمة، يوم كريهة.

الحزمة الدلالية الخامسة: الأرض ومواضع الحرب

** أرضٌ، المعاقل (تخرُّ لنا)، حصن، حمى (قومي)، منيع الحمى، الثغر، ثغر، ثغر الدمستق، مثغوراً.

** الرهج، مراميها، جوّ، تحت العجاجة، العجاج.

٦ - الحزمة الدلالية السادسة: أحداث الحرب وأفعال فيها وصفات.

1 - تستباح (أرواح الفوارس)، (حتى) يبيحوه، بطشت، (ألم) أثبت، أثبتنا، ثقفت (رمحي)، يثلمها، أسا (داء ثغر) أثارت، ثار، ثرنا، ثوّر.

** أُجْحرت، سيجرّ (حرباً)، جندلوا، جنُب، تجتنب (الليوث حماها)، جاش (بالفرسان)، حاربوا، تحارب، لا تحرز (الدرع)، احتز (رأس) يحطمها، حمى، (الرمح) يخطر، خضتَ (الأسنة)، (مما) تخيلت (من الخيل)، دفقت الرمح، دارت، استذأبت.

** رمتك (يد الدهر)، رمتني الليالي، رمتك (مطايا)، رمته (سيوفنا)، يرديه، أردى (أخاك)، لم ترعه (الدوائر)، روي (القنا)، ترتوي البيض، تسفر (عن زئير)، أسري، سقناهم.

** سلّت (سيوفه)، سلّ من طرفه، شتتناهن، شجرت (الرماح) نشردهم، لا تشعلن، شنٌّ (خيلاً)، يشتهر، صبت (على الأتراك)، يصدم (القلب)، صارمه، (هلا) صفحتم، صلنا (في غره).

** ضاربت، أطعن، يطاعن، يطعنهم، نعتقل (الصم العوالي)، طاردت، أضمرت المهاري، عاديته، عففت، غصت (بالقلوب الحناجر) أغالب (فيه نفسي)، غزا (الروم)، غالب (الأيام)، نغلب (الحميّة بالحلم)، لا يغمد، ضاربوا.

** أغرن (الخيل)، نغير (في الهجمة، جماعة الجمال) تغور (ملك الروم)، أغار، فتحنا (للحرب)، فتكنا، كرٌّ (قومي)، فل (مضرب). فُلّل (حدّ المشرفي)، فلت (سيوفه سوابغ)، ألم تفنهم (سيوفنا)، قصدنا (بضرب)، قتلنا (من لبابهم)، قاد، أقود (بنات السبق)، كففت، كفوا، (هلا) كففتم، نكفيه (الأعادي)، تكنفك (الأعداء).

** لاقينا (الفوارس)، يلاقيك منا، نشبت (أظافره)، لا تنشبوا (الحرب)، أناضل (عن أحساب قومي)، ننكّب (عنهم فرسانهن)، أهجمهم (على جيش)، هز (أطراف القنا)، هزٌّ (ذابل...)، أوطأ (خيوله حِصْني..)، مكّنه، ألقى (الكميّ).

** يمتنع (حصن)، لم تنب (عنك البيض)، نبون، تنادوا، تناديني (الفوارس) نزعنا (الملك)، ننظمهم (طعناً)، أنفذنا (طعناً)، نفيتكم عنوة، تنمرت (أذؤب البيداء)، تنوشني، ننتهك، علٌّ (القنا)، نزالِ.

منعت (حمى قومي)، أوقعَ.. وقعة.

ب - ** الثأر، جهاد، حط السيف (أعمار اللقاح)، الحميّة، خوض (المنايا)، خوض (الحتوف)، السجال (الحرب)، الشجاعة، الشهادة، صبْر، ضرب، ضراب، الطعن، مر الطعن، الطعان (المر)، طعان غلام، عداوة، عزم، عزمة، الغدر، غزوك، الكرّ، الفر، الفرار، قراع.

** اقتسار، قسراً، القتال، هبوات القتال، نهاب، نهاب (أمواله للطالبين)، نهل، وخز السهام، وقع الصوارم، الأمان، انتصاري.

ج - مقدام، (همم) مثقفة، مثكل (الأمهات)، مثاور، ثائر (النقع)، (من هو) ثائر، جريء (في الحروب)، جبان، جروح جرار، المجاهر، مجير (أصاب قلبي غزال فمن؟).

** دائر، الدوائر، أراميتي، الرامي، سليب (بالرماح)، سورة الحرب، مساور (فارس)، شديد (على البأساء)، مشتمل (بالصبر) مدّرع، صافح، غافر، متصلتاً، طعنات (ماجد)، (الجيش) المعيّا، عطّاف (على الغمرات)، غازياً، أغورهم على حي، الفتاك (الفارس)، قواتل (فاترات)، قناص، نزّال، (أكباد) مكلّمة، أهجمهم (على جيش)، المتواتر.

** أمنع جانباً، أمنعهم، الممنع، ممتنعاً.

٧ - الحزمة الدلالية السابعة: ما يلحق الحرب: قتل وموت

** قتلت، قتلنا، القتال، قُتِلتُ، قاتل، قواتل (فاترات) قتيل مضرج، قتلى (الحب)، قتيلك (في الهوى)، كلي مقاتل.

** دم المهج، دماء الدارعين، (بحار بعض خلجانها)، دم، يراق دم، يودي دم، مهج العدا، دامية الجراح، كأفواه الجراح.

** الموت (قدامي)، موت بني أبي، قسمة الموت، للموت صابر، الموت (عاراً)، شعث المنايا، الردى.

** الأسر، (زرت خرشنة) أسيراً، رددت أسيراً، أسير الجسم، أسير القلب، أسير (بالحديد مكبل)، ذاك الأسير، الأسرى، أسارى، أم الأسير، أسيره، أسرتِ (في الهوى).

** القيود (موثقة)، في القيود، للقيد ضفائر، السبي، رسفان في القيود، ردّ السلب.

* مؤشرات في المفاتيح والحزم الدلالية لدائرة الحماسة.

١ – يمكننا وضع إشارات لمسار التحليل الذي يقوم على هذا المعجم الأولي لدائرة الحماسة عند أبي فراس، وأولها أننا نجول في الأرجاء ونسعى لتفحص الأسلحة، ونعاين الرجال، ونوازن بين المعارك وما تقتضيه من حركة كل ذلك من خلال عيني الشاعر الفارس، فهو ألح على أنواع محددة من عدة القتال: السيوف، والرماح، والسهام، وانتبه إلى الدروع، وراقب الجياد، وكان حريصاً على ذكر الصفات اللازمة للأسلحة الماضية والحادة والخيل السابقة، وحدد جزئيات ذات دور وفاعلية لهذه الأدوات.

وهو يتابع الجنود بين الطرفين في الجيوش ويعطيهم سمات عامة للقوة والشجاعة ويقرنهم بالليوث وينعتهم بالأبطال – حتى في طرف العدو – أو ببعض الأفعال القتالية، وفي مجال المجابهة والصراع في المعارك انتثرت أحداث ونشاطات حربية عديدة ومفصلة.

٢ – ولنا أن نطرح تساؤلاً في الخطوة الثانية وهو: هل كانت هذه الأسلحة وحدها المستعملة أم أنّ الشاعر رآها رمزاً (فيه قدر من الاتساع من حيث تكرار وروده في القصائد والمواقع بحسب ما أحصينا في مقدمة فقرة الحزم الدلالية) لما يجري والتفت في أحاديثه الحماسية إلى جوهر الغرض من القتال وهو الجهاد ورد هؤلاء المعتدين وإبقائهم على مبعدة من الأهل والديار، ومن التوغل في ديار الإسلام؟ إن طبيعة التوجه، أو زاوية الرؤية تغدو فيصلاً في الأمر، ونحن لا نفتي في الموقف إلاّ بعد مقارنة بمرجعية تاريخية حتى ندرك التطابق أو التداخل الجزئي بين المساحتين: ما كانت عليه الأدوات الحربية، في عصر أبي فراس وما جاء في شعره كما عايناه في المفاتيح والحزم الدلالية.

ويتبع هذا الحديث نقطة أخرى تتوقف على جانبين: الأول ماهو صريح في قصائد أبي فراس الحماسية والآخر يتبين بعد مراجعة تاريخية لوقائع العلاقات بالروم والحروب التي نشبت في الثغور مع توكيد التفاصيل المكانية (الحصون، المدن وأسوارها، ارتباط هذه المواقع بالعمق لدى الطرفين: المسلمين والروم)، ونقصد من وقفتنا الثانية الخطط الحربية والتدبير ورسم خطوط الصراع وما يكون من احتمالات وهنا تبرز – من خلال أبيات لأبي فراس في أسره – انتقادات قومه له في عدم تدبره ووقوعه في فخ العدو، وكان رده عاماً ومعلقاً على أن هذا شأن لا مفر منه، فلم غاب الفكر الحربي أو لنقل التخطيط في منطقة ملاصقة لحدود هؤلاء الأعداء الروم؟ فقد عانى سيف الدولة من جراء تكاليف أسر أبي فراس خاصة وأصحابه عامة.

ولعل طبيعة الصراع والمناطق الجغرافية الجبلية الوعرة، وامتداد خطوط الثغور لعل ذلك لم يتح تدبيراً محكماً لحركات الجنود والقادة في الجهتين لأن المسلمين في دولة بني حمدان كان يأسرون من جيش الروم قادة ورجالاً.

٣ – والتساؤل الثالث حول الحزم الدلالية ومفاتيحها يتطلب مسايرة لذلك التنوع الداخلي للمفاتيح (السيف، الرمح.. والجيش والرجال، والحرب..) فنحن نجد المترادفات فيها، وكذلك الوجوه المتعددة بحسب الصفات المقرونة بها: أبيض صارم، أبيض باتر، سيوف زرق، سمر الرماح، العوالي، المثقفة الطوال، الخيل المسومة، قبّ البطون..

فهل كان التعبير الفني في هذه الدائرة مستفيداً من التعدد والتنوع ليقدم ما يعمق ويؤكد زوايا في الحالة أو الموقف سواء لدى الشاعر أو لدى من يتحدث عنهم؟ ولعل نتائج التحليل تمنح الدارس قدراً أكبر من طريقة الاستفادة من الدوال والمساحات الدلالية المتغايرة بينها اتساعاً وضيقاً.

وقد يكون للتدقيق بين التناول الحقيقي المباشر والآخر المجازي نتائج تقود إلى غنى وحيوية فيما تعطيه الدائرة الواحدة وفيما يترتب على اشتباك الدوائر الدلالية المختلفة، وقد اخترنا في دراستنا هذه الجمع بين ثلاث دوائر للولوج إلى مثل هذا التحليل وقد برزت

بعض النتائج خاصة في تداخل الحماسة بالغزل وحديث الحب الذي يتردد صداه في التعبير الرمزي والمجازي، وكذلك الأمر في بعض لمحات دائرة البحر.

❖ **محاور دائرة الحماسة الدلالية:**

يشكل الحديث عن البأس والشدة والتمرس بالمهارات الحربية القتالية المركز الذي يلتقي عنده معظم ماجاء عند أبي فراس الحمداني في دائرة الحماسة الدلالية، ولكننا نلحظ تنوعاً في زوايا تختلف من تجربة الى أخرى ويضيء الشاعر بعضاً من الملامح التي يعتز بها فارساً ونبدأ بتبيان هذه المزايا في البؤر الدلالية وهي التي ملأتها أحداث الفروسية وشمائلها وفي المقاطع التي تنصرف في جزئها الأول إلى عدد من الأغراض كالغزل وحديث الصحبة والشباب، أو الفخر بالأسلاف ومكارمهم، أو العلاقات بالقبائل.

** نجد عدداً من الأعمال تتضمن منافرة مع الخصم سواء كان رومياً أو كان من القبائل الناشزة التي أدبها أبو فراس مع جنده، أو سيف الدولة الذي كان يصحبه الشاعر ويعتز بالإسهام مع قائد فذ وشجاع.

* ولما ثار سيف الدين ثرنا
كما هيّجت آساداً غضابا
أسنته إذا لاقى طعاناً
صوارمه إذا لاقى ضرابا
دعانا والأسنة مشرعات
فكنا عند دعوته الجوابا[١٤]

** وتنطلق نفس الشاعر على سجيتها عندما ينتشي بانتصارات له يعين فيها الأهل والأصحاب، ونراه يتهلل عندما يقدر على العفو والسماح وهو يستجيب إلى نداء النساء بعد أن غرر بهن رجالهن بسوء التدبير وحرب آل حمدان.

* تواصت بمر الصبر دون حريمها
فلما رأتنا أجفلت كل مجفلِ
فبين قتيل بالدماء مضرج
وبين أسير في الحديد مكبل

ولما أطعت الجهل والغيظ ساعة
دعوت بحملي أيها الحلم اقبل
بُنيّات عمي هن لسن يرينني
بعيد التصافي أو قليل التفضّل
رددت برغم الجيش ما حاز كلّه
وكلّفت مالي عزم كل مضلل[١٥]

** وهو في قصائد ومقطوعات يبرز انتصاره على الخصم الذي يولي الأدبار رغم كثرته، وفي إشاراته إلى منجزات الأسلاف الحمدانيين تغدو كلماته سريعة بسبب تعدد المواقع وحشد الرجال في التسلسل التاريخي مع جسامه الأحداث:

** فأول من شك: المجيد بعينه
وأول من قدّ: الكميّ المظاهرُ
غزا الروم لم يقصد جوانب غرّة
ولا سبقته بالمراد النذائر
فلم تر الا فالقاً هام فيلقٍ
وبحراً له تحت العجاجة ماخر[١٦]

** وفي قصائده الرومية ينضح الأسى ويبدي التجلد لكنه يظل رافعاً راية تسجل مآثره في الحماسة والفروسية أو هو يطمع في أن يعود إليها مدافعاً ومنافحاً عن قومه وهنا تتوضح نماذج فيها مقاطع حماسية مع أغراضها الأخرى:

ولا تنكريني يا بنة العم إنه
ليعرف من أنكرته البدو والحضرُ
ولا تنكريني إنني غير منكر
إذا زلت الأقدام واستنزل النصر
وإني لجرّار لكل كتيبة
معوّدةٍ أن لا يخلّ بها النصر
وإني لنزّال بكل مخوفة
كثير إلى نزالها النظر الشّزْر

فــاظمـــا حــتى ترتـوي البــيض والقنا
وأســغب حــتى يشــبع الذئب والنســر
ولا أصــــبح الحيُّ الخلوف بـغــــارة
ولا الجــيش مــالم تأته قــبليَ النذر(١٧)

** وتتوالى مقاطع الحماسة والفروسية تؤكد أن هذه القوة وذاك العنفوان يتطلع إلى الأمان ولا يبغي استعراض صولته في ظلم أو اختلاس خلل أو خلاف:

** ولـو عــرفتْ هذي العــشــائر رشــدها
إذاً جـــعلتنا دون أعــدائهـــا ســـدّا
إلى كـم نـرد البـــيض عنهم صـــوادياً
ونثني صــدور الخــيل قــد ملئت حــقــدا
ونغلب بالحلم الحــمــيَّــة فــيــهم
ونرعى رجـــالاً ليس نرعى لهم عــهـــدا
أخـــاف على نفـــسي وللحــرب ســورة
بـوادر أمــــر لا نطـيق لـهـــــا ردا
وجـــولة حـــرب يهلك الحلم دونهـــا
وصـــولة بأسٍ تجـمع الحــر والعــبــدا(١٨)

وأما الومضات فهي تتوزع على القصائد في أغراضها وتشكل صوراً وملامح سريعة من روح جمعت البأس ورعاية الآخرين، وبتابعها مع المقطوعات الغزلية، أو القصائد التي أعطت صدرها للغزل وشجون الأسر أو الرثاء.

تبقى مسألتان الأولى هي التجلي الفني المصاحب لمحاور الدائرة ونحن عرفنا بعضاً في تعانق الغزل والحماسة، والأخرى هي بيان العلاقة الإيقاعية مع التحليل الدلالي، وهذا لا يتوضح بشكل مستقل فلا مصاحبة لظواهر إيقاعية مع البؤر والمقاطع والومضات، فالتوزع الموسيقي متماثل مع الأغراض الأخرى، وتبقى الدراسة للإيقاع منطلقة من زاوية أخرى.

****

الهوامش

١ - بدأت ملامح الدائرة الدلالية منهجياً مع معجم صلاح عبدالصبور الشعري (علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق ١٩٨٥)، ثم في دراسة حول شعر عمر أبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي (ندوة البابطين حول أحمد العدواني، أبو ظبي ١٩٩٦) وفي دراسة حول أحمد العدواني (دائرة البحر الدلالية) في رابطة الأدباء بالكويت، الموسم الثقافي ١٩٩٧، ثم في دراسة: دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان، مجلة البيان، رابطة الادباء، الكويت، يناير ١٩٩٩م.

٢ - نذكر هنا تجربة علمية قامت بها جامعة القاهرة في حقبة السبعينات، وسعت من خلال بحوث طلاب الدراسات العليا إلى رصد المعجم الشعري في الشعر الجاهلي ولكن المنهج والنتائج لم يكتب لهما سيرورة ومناقشة تسدد التوجه نحو انجاز ملموس.

٣ - Guiraud, P. LaSemantique, Presses universitaires de Feance, Paris 1975, P. 89 P.P 115 - 125.

Guiraud, P. LaStylistique, P. U.D.F Paris 1975 P.P. 112 - 113. - Delas.

D., et Filliolet, linguistique et Poetique, Larousse, Paris 1973, P.P. 33 - 34.

وينظر أولمان (S. Ullman) في (اتجاهات جديدة في علم الأسلوب) ص 119، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة، د. شكري عياد - دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض 1985.

٤ - استخدم مصطلح الدائرة في بحوث تراثية عديدة منها الدوائر العروضية، وفي البحوث الحديثة يستخدم ليوشبتسر (الدائرة اللغوية) تقنية في دراسة قضايا أسلوبية في النتاج الأدبي، ينظر في كتاب (اتجاهات في البحث الأسلوبي) ترجمة د. عياد ص ١٤٨ - ١٤٩.

٥ - ينظر في كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، وماكتبه: داينيل برجز ص ١٣٥، ١٤٧، ١٤٩، حول النقد الموضوعاتي، ترجمة د. رضوان ظاظا، عالم المعرفة - أيار ١٩٩٧م.

٦ - ينظر في الحوار حول المصطلح في: المصطلح العلمي، د. عبدالسلام المسدي ص.ص. ١٢٣ - ١٢٨، ط. مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس ١٩٩٦.

٧ – مفاتيح دائرة البحر، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د. خليل الدويهي، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٤، والطبعة مأخوذة عن طبعة الدكتور سامي الدهان:

– **بحر ٤٩، ٧١، ٧٨، ١٣٧، ١٦١، ١٧٠ – البحر ٢٩٩، ٣٠٠ – بحر العطايا ٨٣، بحر من الآل ١٤٥، بحر شعرك ٢١٩، بحر الديابجي.**

خليج ٧١، الخليج على بحر الروم، ٢٩٦، لجُجت ٧١ تلجيج ٧١.

البحار ٣١٤، ٧١، ١٥٧، ١٥٨، ١٨١، ١٨٢.

ملح ٣١٤، فيض البحار ١٨١، در ١٥٧، ١٥٨.

٢٢٦، – يموج ١٥٧ – ١٥٨ – ساحل البحر ٢٧٢، سفين ١٧٠.

مياهها ٨١٤.

٨ – نشير إلى مواضع شواهد محاور دائرة البحر في ديوان أبي فراس الحمداني:

١ – ٢٧٢، ٢٩٦، ٤٩، ١٥٤، ١٦١، ١٣٧.

٢ – ١٨٢، ١٧٠، ٢٢٦، ٣، ٢٩٩، ٣٠٠، ٧٨، ١٥٧، ١٥٨.

٤ – ١٨١، ٨٣، ٧٠، ٧١، ٣١٤، ٢١٩، ٢٥٩.

٩ – ينظر المفضليات، المفضل الضبي ص. ٢٢٧، تحقيق عبدالسلام هارون واحمد شاكر، دار المعارف بمصر.

١٠ – مناهج النقد الأدبي، د. ديتشس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧ ص. ٢١٢ – ٢١٣، وينظر ص ٢٤٤ حول رأي كولردج في عمل اللغة والخيال والعمل الفني، وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦، ص. ٣٦٤.

١١ – هوامش نصوص محاور دائرة الغزل والحماسة على التتابع من ديوان أبي فراس: ٣٠٩، ٥٧، ١٠٧، ٦١، ٢٥٥، ٢٢٠، ٦٠، ٢٤٧، ٣١١، ٢٧٦، ١٩٥.

وثمة نصوص تكمل الدائرة مما لم يرد في الشواهد: ١٢٥، ٥٨، ٨٨، ٥٢، ٩٠، ١٩٢، ١٨٤، ١٧٨، ١٧٩، ١٨، ٦٥، ٧٥، ٨٠، ١٦٨، ١٦٩، ٢٥٨، ٣٢٣، ١٢٢.

١٢ – هوامش البؤر الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني (دائرة الحماسة): ٣١، ٣٢، ٣٨، ٥٠، ٥١، ٦١، ٦٥، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٧٨، ٩٢، ١٠٤، ١١٠، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، القصيدة المطولة ١٢٤، ١٨٧، ٢٤٤، ٢٥٧، ٢٦٩، ٢٧١، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨٩، ٢٩٩، ٣١٣، ٣٢١، ٣٢٧، ٣٣٥.

هوامش المقاطع الدلالية في ديوان أبي فراس الحمداني (دائرة الحماسة): ٣٧، ٣٩، ٨٨، ٩٠، ٩٩، ١١٣، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٩، ١٨٠، ٢٤٦، ٢٦١، ٢٨٥، ٢٩٢، ٣١٧، ٣٢٨، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٥٢.

هوامش الومضات الدلالية في ديوان أبي فراس (دائرة الحماسة): ١٨، ٢٣، ٢٧، ٢٩، ٤٤، ٤٥، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٨، ٦٠، ٦٣، ٦٤، ٦٩، ٧١، ٧٥، ٧٩، ٨٠، ٨٥، ٨٨، ٩٥، ١٠٧، ١٢٢، ١٦٨، ١٧٢، ١٨٤، ١٩٢، ١٩٥، ٢٠١، ٢٢٠، ٢٣٣، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٥٥، ٢٧٣، ٢٨٧، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١١، ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٢٩، ٣٣٢، ٣٥٩.

١٣ – هوامش المفاتيح الدلالية لدائرة الحماسة، ديوان أبي فراس الحمداني:

١ - الحزمة الدلالية الأولى: عدة القتال:

❖ - السيف ٤١ – ٤٤ – ٤٦ – ١٤٦ – ٢٤١ – ٣٠٩ – بالسيف ١٤٠ – ٣١٤ للسيف ١٤٣ – ٢٩٥ – مثل السيف ١٤٧ – كالسيف ٩١ – سيفي ٥٥ – سيفك ٣١٦ – سيفه ١٣٥ – سيف ٣١٦ – سيف الهوى ٢٧٦ – السيوف ٢٠، ١٤٤، ٢٦٦، ٣١٥ – سيوف ٧١، ٩٢، ١٢٢ – سيوف الهند ١٠١ – سيوفنا ٣١، ٣٢، ١٥٢، الأسياف ٣١٤ – أسيافاً ٢٢٠ – أسياف لحظ ٢٤٧.

❖❖ أبيض ١٢٦ – أبيض صارم ٣١٢ – أبيض باتر ١٢٦ – مما تطبع الهند ١٢٦ – البيض ٥٨، ٦١، ٨٢، ٨٩، ١٧٠، ٢٧٧، ٢٤٤، ٣٥٢ – البيض الخفاف ٢٤٢ – البيض الرقاق ٣١٠ – بيض الهند ٣٢، ٦٢ – بيض رجالها ٦٥ – بيض الصوارم ٢٤٧ – بيض النصول ٢٧٣ – بيض السيوف ٢٨٥ – رقاق ٢٩٩.

❖❖ حسام ١٤٥، ٣٣٣، الحسام ٢٩٠، ٣١٦، ٣١٨، الحسام الهندواني ١٣٤ – الحسام المشرفي (فاصل) ٢٤٧ الحسام المخذم ٣١٣.

❖❖ المهند ٨٥، ٩٧، ٢٣٩.

❖❖ حد السيف ٣١٥ – بين حديه ١٤٥ – حد المشرفي ٩٧ – حد الظبا ٦٨ – مخذم الحدّ ٣٠٩ – نصل السيف ٧٥، ٢٢١ – نصل ١٧٠ – النصال ٢٧٠ – النصول ٥٢ – المناصل ٢٧٠ – الظبا ٤٧، ٩٢ – ذباب (السيوف) ٤٦ – مضرب ٤٦ – المضارب ٤١ – غرار سيفي ١٥٨ – رقيق غرار ٣٠٩ – قائم سيفي ١٦٥ – الجفن ٣٠٩ – باتر ١٢٦ – البواتر ١١٤، ١٣٢، ١٤٦ – الباترات (رسائل) ٢٤٦ – صارم ٤٧، ٢٩٠ – الصارم ٦١، ٢٦٧ – صوارمه ٣٤ – صارمه ٣٠٩ – العضب ١٧٠، ٢٥٥، ٣٠٨ – مخذم الحد ٣٠٩ – الصمصامة الخذم ٣٠١ – المشرفي المخذم ٣١٦.

❖ العذبات حمر ٧٨ – زرق (سيوف/ رماح) ٩٢ – رقاقات الظبا ٣١٦ – مرهف ٣٣٤ – (زاد السيف) صقلاً ٢٤١ – (كالصارم) الصاقل ٢٦٧ الصوارم ١٨ (عيون ظبا) – تلمع (البيض) ١٧٠ – أبيض وقّاع – فاصل ٢٤٧ – قاضب ٤١ – (البيض) الخفاف ٢٤٢.

❖ الرمح ١٢٠، ٢٩٥، ٣٠١ – رمح ٣٢٨ – رمح رديني ٣١٢ – رمحي (أخي) ٣٣٥ – الرماح ٣٥، ٤٠، ٧٥ – مشتجر الرماح ٧٨ – (السنة) الرماح ٧٨ (كفالات) الرماح ٨٠، ١٣٤، ١٤٦، ٢٠٠، ٣١٣ – الأرماح ٣٢٧ – أرماحنا ٢٩٥.

- لا تنشبوا (الحب) ١٠٥ - نزّال ١٦٤ - أناضل (عن أحساب قومي) ١٢٧ - تنكب (عنهن فرسانهن) ١٨٨ - هبوات القتال ٢٧٠ - أهجمهم (على جيش) ٢٧٠ - هز أطراف القنا ٢٠٠ - هز (ذابل..) ٢٤٧ - المتواتر (ضربه) ١٣٣ - أوطأ (خيوله حصني..) ١٣٨ - مكّنه ٣٨ - أمنع (جانباً) ٣٥ - امنعهم ٣٣ - المنع ٥٠ - ممتنعاً ٣٤٠ - منعت (حمى قومي) ١٠٢ - يمتنع حصن ١٥٢ - لم تنب عنك البيض ٢٩٥ - تبون ٤١ - تنادوا ٣٥ - تناديني (الفوارس) ٦٨ - نزعنا (الملك) ٥٠ - نزال ٢٨١ - ننظمهم (طعنا) ٩٢ - انتصاري ١٩٤ - أنفذنا (طعناً) ٣٢ - نفيتكم عنوة ٣٢ - تنمرت (أذوب البيداء) ١٥٣ - نهاباً ٣٥ - نهاب (أموال للطالبين) ٤٧ - نهزه ٢٤٣ - ننتهك ٥٠ - نهل ٢٤٤ - تمل ٢٤٤ - تنوشني ٤٥ - وخز السهام ٢١٧ - وقع الصوارم ٣١٦ - أوقع.. وقعة ١٤١ - (بذل) الأمان ٢٨.

- قُتِلت ٢٤٢ - قتلتُ ٧٣ - قتلنا ٣٦ - القتال ٢٥٧ - قاتل ٢٤٧ - قواتل ٦٠ (فاترات)، - قتيل مضرج ٢٧٢ - متكى (الحب) ٢٤٧ - قتيلك (والهوى) ١٦٤ - كلي مقاتل ٢٤٧ - دم المهج ٧١ - دماء الدارعين ٢٨٧ - (بحار بعض خلجانها) دم ٢٩٥ - يراق دم ٢٨٥ - يودي دم ٢٨٥ - مهج العدا ٩٢.

- دامية الجراح ٨٠ - كأفواه الجراح ٧٨ - الموت (قدامي) ٤٠ - موت بني أبي ٩٦ - قسمة الموت ١٤٣ - للموت صابر ١٣٥ - الموت (عاراً) ١٢٠ - شعث المنايا ٢٨٠ - الردى ٤٠ - الأم مشهد (في الحرب) ٩٩ - جرائر قومي ٢٧٦.

- الأسر ومحيطه:

- (رددت) اسيراً ٥٥ - الأسر ٢٩٧ - زرت خرشنه اسيراً ١١٦ - اسير الجسم ١١٨ - أسير القلب ١١٨ - أسير (بالحديد مكبل) ٢٧٢ - أسرت ١٦٨، ١٦٩ (في الهوى) - ذاك الأسير ١٦٨، ١٦٩ - الأسرى ٢٩٦ - أسارى ٣٥ - أم الأسير ١٦١ - أسيره ٣٢٩ - في القيود ٢٦٣ - القيود (موثقة) ٢٦٣ - للقيد ضفائر ١٣١ - السبي ١١٦ - رسفان في القيود ١٥٠ - رد التنكب ٢٨.

١٤ - ديوان أبي فراس، ص ٣٥.

١٥ - ديوان أبي فراس، ص ٢٧٢.

١٦ - ديوان أبي فراس، ص ١٣٧.

١٧ - ديوان أبي فراس، ص ١٦٤.

****

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور فايز الداية على هذا التعمق أو الدخول إلى صلب القصيدة الحمدانية، ونشكره أيضا على هذا التناول الدقيق والمحكم، ونرجو أن تضاف أشياء أخرى عند المناقشة.

الكلمة الآن للدكتور محمد القاضي من تونس ليعقب على هذا الموضوع مشكوراً.

د. محمد القاضي

يندرج هذا البحث في إطار مشغل تتداخل فيه فروع معرفية مختلفة: اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والنقد الأدبي، وهو ما أطلق عليه صاحب البحث د.فايز الداية اسم «المنهج الدلالي» وهو يعتبر أن هذا المنهج كفيل بالجمع بين مكوّنين: أولهما قائم على استخدام «أدوات الدلالة» ، وثانيهما مداره على «الحقائق النقدية»[1] ، ولهذا كان الهدف المعلن للباحث استثمار معطيات علم الدلالة في التناول النقدي.

ولا نملك هنا إلا الإعجاب بطموح د.فايز الداية إلى إنشاء هذه المنطقة المشتركة بين مجالي التحليل والنقد، وهما مجالان طالما ردّد الدارسون أنهما لا يلتقيان من حيث منهج الدرس، ولا من حيث موضوعية تهدف إلى استجلاء خصائص النص البنائية، في حين أن النقد عملية تقويمية ذاتية غايتها الحكم على النص وتنزيله منزلته من النصوص المجانسة له.

ولا شك في أن د.فايز الداية قد أفاد في عمله هذا مما كان أنجزه من بحوث جادّة، من قبيل «الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع للهجرة» و«علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق» و«جماليات الأسلوب»، إضافة إلى دراسات أخرى تتصل بعمر أبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي وأحمد العدواني وخليفة الوقيان. مما يجعل الدراسة التي بين أيدينا والموسومة بـ «الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني» مرشحة لتكون حصيلة لمقاربات متعددة، ودرجة متقدمة من هذا المشغل الذي اشتدّ عوده بالمراس وتبكورت أداته بالتحكيك.

إن قراءة هذا العمل مفيدة وممتعة لما انطوى عليه التحليل من طرافة في المقاربة وفي طريقة المعالجة، ولما قاد إليه من نتائج كشفت عن مشاغل أبي فراس وخصائص إبداعه الشعري.

ولكن رغم ما يتوفر عليه هذا البحث من إيجابيات فقد وجدنا فيه قضايا رأينا أن نناقشها في مرحلة أولى، ثم نسعى إلى تقديم تصوّر بديل للمسألة في مرحلة ثانية.

١ - المآخذ على البحث:

يطالعنا هذا العمل بحلّة اصطلاحية قشيبة يتصدّرها العنوان بعبارة «الدوائر الدلالية»، وتتعزّز من خلال المتن في كلمات وعبارات من قبيل «البنية اللغوية الدلالية» و«المساحة الدلالية» و«الحزم الدلالية».. وهذه المصطلحات تنمي البحث إلى مرجعية حديثة استمدها د.الداية مما بلغه علم الدلالة في الغرب من تطور، وإن لم يكن دوره فيها مقتصراً دائماً على التعريب وإنما يجاوزه إلى الابتكار أحياناً.

إن غزارة هذه المصطلحات وخاصة في القسم الأول من هذا البحث تنشئ قطيعة أو ما يشابه القطيعة بين ما استقرّ في ذهن القارئ وما يقترحه صاحب العمل من مفردات. ولعلّ «الدائرة الدلالية» أن تكون بؤرة أساسية تجسّد هذه القطيعة الاصطلاحية. فقد ذكر الباحث في أحد الهوامش أنه صاغ هذا المصطلح قياساً على مصطلحين آخرين هما «الدائرة العروضية» و«الدائرة اللغوية» (1) غير أنه لم يعرّف الدائرة الدلالية على وجه الدقة، وإنما اكتفى بالقول: «إن مفهوم الدائرة الدلالية لدينا يستمدّ أدواته من علم الدلالة (2).

فإذا تقدمنا في القراءة وجدنا صاحب البحث يفصل القول في مكونات الدائرة الدلالية، ويقول إن هذه الدوائر تستند إلى «حقول دلالية»، وإن كل حقل دلالي يتفرّع إلى اقسام وفروع. والغريب أنه كان قد جعل لفظي «الدائرة» و«الحقل» مترادفين يمكن أن يحلّ أحدهما محلّ الآخر، وذلك في قوله «النزوع الفني المتميز للشاعر في هذه الدائرة - الحقل - الدلالية (كذا)»(3).

ومن شأن هذا أن يوحي بشيء من التشوش يسم الجهاز الاصطلاحي الذي به اقتحم د.فايز الداية هذا الموضوع . فهو يقول مثلاً: يتفرّع كل واحد من الحقول إلى

أقسام وفروع تتنامى عند الاستعمال بحسب الحاجة والثقافة: (البحر، الجبال، الضوء، الليل، الكبرياء، الشموخ، الانكسار، الحزن، المراوغة، الهروب، الاغتراب، الحماسة، المرأة[٢]، وهذه المفردات غير المتجانسة تحيل إلى تضاريس، وظواهر طبيعية، ومشاعر، ومواقف، وأعمال، وأغراض، وكائنات. وهي بالتالي تنتمي إلى مستويات مختلفة ليست من طبيعة واحدة. وإلى ذلك فإن كل مفردة من هذه المفردات هي في عرف الباحث قسم أو فرع من الحقل الدلالي، ولكن القراءة تقودنا إلى غير ذلك، إذ نصادف الدائرة الدلالية الأولى في ديوان أبي فراس، فإذا هي دائرة البحر وهذه الدائرة تنقسم إلى خمس حزم دلالية أولاها حزمة البحر. فهل البحر حزمة دلالية أم فرع من حقل دلالي، أم دائرة دلالية، أم إنه هذه المستويات جميعاً؟ وكذلك قل في الحماسة فهي هنا فرع من حقل دلالي غير أنها لا تلبث أن تصبح دائرة، ثم نجدها بعد ذلك وقد جمع الباحث بينهما وبين الفروسية فكوّنتا المحور الثالث من محاور البحر. إن هذا الترجرج في الجهاز الاصطلاحي يجعل البحث غامضاً تعوزه الصرامة التي من شأنها أن تقود إلى نتائج مضبوطة.

وليس من شك عندنا في أن هذا الغموض موصول بالمنطلقات النظرية التي عليها معتمد الباحث ذلك أنه لم يتردد في مواضع من بحثه في إعلان نزعته التوفيقية بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي العربي. فهذا «النقد الدلالي» الذي يبشر به صاحب العمل ليس نقلاً حرفياً لمقولات المناهج الغربية، ولا هو متابعة لا واعية للمنجز النقدي العربي القديم، وإنما هو حصيلة هذا وذاك، لأن مرجعية كهذه مبنية على التبعية تحجر على الاجتهاد والمحاورة. وهكذا نظل نرسف في قيود متتابعة بحرفيتها وقد صدرت عن نقاد في العالم المتقدم في كل شيء والمخترع لكل شيء ولا يترك لنا إلا الاستهلاك وفق مواصفاته التي نتقبّلها اليوم ونطاوعه في إلغائها غداة غد!! فنهوض الفكر - والنقد بعض منه - قائم على قدرتنا البالغة درجة التركيب بعد استيعاب تيارات في العالم وفي عالمنا: تراثنا من غير إغراق في تفاصيل من المتحولات التي تتبع حالة أو مواقف خاصة لا تعمم[٥] وإذا غضضنا الطرف عما في هذا القول من موقف إيديولجي يحمّل العلم الغربي تبعات التخلف العربي، تعين علينا أن نلتقط ما فيه من

نزوع إلى المثالية المتجلّية في الرؤية الوسطية غير المحددة. فما الذّي ينبغي أن نأخذه من الغرب، وما الذي ينبغي أن نرد؟ وما الذي نحتفظ به من التراث، وما الذي نهمله؟ ولعلّ من الدلائل على وهن هذا الطّرح أن د.الدّاية يقول بعده: إن منهجنا الدلالي يسعى إلى أن يكون عربي الأداة والرّؤية وقادراً على التواصل مع أطراف المعادلة الدائمة: الأديب والناقد والمتلقي، وهنا يغدو تأصيل المصطلح مرتكزاً عملياً وفكريا(٦) وبهذا ندرك بيت القصيد، فهدف الباحث إذن هو تأصيل النقد، وهذا يعني الانطلاق من مقولات تقليدية وتغليفها بمصطلحات حديثة. وهو علة انهيار مشروعنا النهضوي، وسبب انتكاساتنا المتعاقبة إذ إننا تصورنا أن قشور التقدم هي التقدّم، وأن مظاهر الحضارة هي الحضارة.

من هذه المقولات التقليدية التي جاوزها الزمن في مجال النقد الفصلُ بين الشكل والمضمون. وهذه الثنائية الزائفة يجعلها د.فايز الداية مطمحاً من مطامح النقد. يقول: من المطامح النقدية أن نصل إلى وضع معاجم شعرية دلالية للشعراء العرب على نحو يغني إدراكنا لوظيفة الدلالة في التعبير عن شخصية أو مواقف في الحياة وعن النزوع الفني المتميز للشاعر(٧) ثم يقول بعيد ذلك: إن الدلالة تقدم معطياتها المادية وتقرب تفسيرا لشخصية أبي فراس هذه الشخصية التي وصفها الباحث بكونها «درامية تراجيدية»(٨) إن هذا الطرح امتداد لما جرى عليه النقد التاريخي مع برونتيار وتان وسانت بوف ولانصون في القرن التاسع عشر، من ربط بين النص وحياة صاحبه، وتكريس للبعد المرجعي الذي يهمل خصيصة الأدب الأساسية، وهي أنه إبداع باللغة وفي اللغة ينزع إلى تحقيق الوظيفة الإنشائية – كما عرفها رومان ياكوبسون – أكثر مما يروم تصوير حقائق نفسية أو اجتماعية.

إننا حين نقرأ شعر أبي فراس – أو أيّ شاعر آخر – لا نريد أن نعرف شخصيته، كما لا تهمنا ملامحه ولون عينيه، وإنما نطلب شيئاً آخر هو الوقوف على أدبية ما يكتب وشعرية نصوصه. فحين يقول لنا د. الداية إن الدائرة الدلالية التي يفضلها الشاعر تغدو دليلنا على تصور ووعي للعالم ومن فيه لديه(٩)، لا نتمالك أن نرتدّ

إلى المنهج الاجتماعي - كما صاغه لوسيان غولدمان - وهو يجعل الأدب تعبيراً عن رؤية فئة اجتماعية للعالم، وإن كان غولدمان قد أكد أن غاية الناقد هي الوصول إلى استنباط التماثل بين بنية الأثر الأدبي والبنى الاقتصادية والاجتماعية التي ولد فيها.

وعلى هذا النحو من الربط بين الإبداع والمرجع يسير بنا البحث حتى إن النص يغدو انعكاساً تلقائياً لملابسات الحياة. يقول د.الداية: تنطلق نفس الشاعر على سجيتها عندما ينتشي بانتصارات له يعين فيها الأهل والأصحاب، ونراه يتهلّل عندما يقدر على العفو والسّماح وهو يستجيب إلى نداء النساء بعد أن غرر بهن رجالهن بسوء التدبير وحرب آل حمدان [١٠] فهل ما نراه هو نفس الشاعر المنطلقة ووجهه المتهلل أم الكلمات وهي تنسج عالماً شعريا فذّاً قدَّ من لبنات النصوص الماضية؟ وأي معنى لقول الباحث إن الحبّ الذي يتحدّث عنه أبوفراس لم يكن مغامرات عابثة فنحن أمام شخصية تحفزها النخوة والمروءة؟[١١] وما دخلنا في هذه المتاهات؟ ولعل التعبير عن الحب السامي أكثر إبداعاً من التعبير عن الحب العابث؟ ألم يقل المتنبي:

إذا كـــان مـــدح فـــالنســـيب المقـــدّم

أكل فـــصـــيح قـــال شـــعـــرًا مـــتـــيّمُ؟

إن غاية البحث إذن ليست شعرية النص وإنما دلالة النص على شخصية صاحبه. وقد ظهر هذا عند الحديث عن دائرة الحماسة التي اعتبر صاحب البحث أن تحليل بنيتها العميقة يقود إلى الإمساك بمفاتيح. وبحسب ما نعثر عليه من مفاتيح نقدّر المدى الحربي الذي استطاع أبوفراس بلوغه. وهكذا نقترب من تفسير مساره التاريخي والأحداث الكبرى التي مرّ بها[١٢] فالشعر عند صاحب البحث مدخل لفهم المسار التاريخي الذي مرّ به الشاعر، وتفسير الأحداث الكبرى التي أثرت فيه.

وهذا الحومان حول حياة الشاعر وعصره هو الذي عطف بالباحث إلى إثارة قضايا أبعد ما تكون عن المشغل الإبداعي والنقدي. فهو يتحدث عن الأسلحة التي ورد ذكرها في شعر أبي فراس ويتساءل: هل كانت هذه الأسلحة وحدها المستعملة؟ ثم يبادر بالإجابة فيقول: نحن لا نفتي في الموقف إلا بعد مقارنة بمرجعية تاريخية حتى

ندرك التطابق أو التداخل الجزئي بين المساحتين: ما كانت عليه الأدوات الحربية في عصر أبي فراس وما جاء في شعره[١٣]. وفي هذا السياق يتساءل د.الداية عن الوقائع الحربية التي دارت بين العرب والروم فيقول: لم غاب الفكر الحربي أو لنقل التخطيط في منطقة ملاصقة لحدود هؤلاء الأعداء الروم[١٤] إن هذه الأسئلة وما جرى مجراها لتحيرنا حقا، لأنها تكشف لنا عن التذبذب في الموقع الذي يتنزل فيه عمل د.فايز الداية ولو وردت هذه الأسئلة على لسان مؤرخ لما كان في الأمر ما يثير الاستغراب، أما وهي مطروحة في بحث أدبي نقدي يريد استنباط خصائص الإبداع عند أبي فراس فإنها تبعث حقاً على العجب.

ولعلّ قمة الابتعاد عن الشعرية تتجلى لنا في المواقف الايديولوجية التي يصرح بها الباحث دون أن يكون لها مبرر فهو يقدم لنا أسباب اعتنائه بدائرة الحماسة الدلالية عند أبي فراس بقوله: إن شخصية هذا الشاعر (التي) تداول الناس أشعارها عرفت القسمات العامة لنزوعه إلى تصوير الفروسية والإعلاء من شأن الحفاظ على الأمة في مفترق هام من تاريخها، وعلى بوابة ستعرف خطراً مدمراً وماحقًا بعد حين من انقضاء دولة بني حمدان في حلب وما كانت بسطت جناحيها عليه. لقد عبرت من تلك البوابة الشمالية للأمة العربية الإسلامية جحافل أوروبا التي موّهت أطماعها وكوامن الكراهية برايات حملت الصليب[١٥] فهل كان أبوفراس من دعاة القومية العربية؟ وهل كان الحمدانيون يقاتلون الروم للحفاظ على الأمة؟ وما الذي يسوغ الاستطراد إلى الحروب الصليبية؟ وماذا يدعم الجمع بين الأطماع وهي من سجل اقتصادي والكراهية وهي من سجل نفسي في أوروبا عند الحديث عن علاقاتها ببلاد العرب؟.

إن هذه الملاحظات جميعا تؤدي إلى نتيجة هي أن منزلة النص من الدرس النقدي كما يفهمه د.فايز الداية ثانوية ذلك أنه ينطلق من المعطيات البيوغرافية والتاريخية للإطلال على النص. ثم إنه يتخذ النص مرقاة إلى فهم شخصية صاحبه وعصره. وعلى هذا النحو يكون النص مرآة عاكسة للخارج، ومطية لفهم هذا الخارج معا، أي أنه صورة لغيره ووثيقة تنم عنه في آن واحد.

لهذا لا نستغرب ضآلة ما توصل إليه الباحث من نتائج. ولعل ذلك هو الذي يفسر خلو بحثه من خاتمة تأليفية، إضافة إلى أن فكرة الدائرة الدلالية تقوم عنده على قراءة جدولية أكثر من قيامها قراءة سياقية. مما يجعل الانطلاق من الدائرة الدلالية لا يضمن الوقوف على حركة النص ولا على التوظيف المخصوص للكلمة أو العبارة أو الصورة فيه.

١١ - مركزية الحرب في شعر أبي فراس:

لقد قدّم لنا د. فايز الدّاية ثلاث دوائر دلالية اعتبرها الأكثر بروزا في شعر أبي فراس الحمداني هي: دائرة البحر، ودائرة الغزل والحماسة، ودائرة الحماسة، والنظرة العجلى نلقيها على هذه الدوائر تقودنا إلى الوقوف على تهافت المبدإ التصنيفي الذي تستند إليه. فكيف نجمع بين البحر وهو مظهر من مظاهر الطبيعة المحسوسة، والغزل وهو غرض من أغراض الشعر، والحماسة وهي معنى من المعاني يمكن أن يظهر في أغراض مختلفة كالفخر والمدح والهجاء والوصف...؟ وبأي معنى استجاز الباحث أن يضع الغزل والحماسة في خانة واحدة، ثم خص الحماسة بدائرة مستقلّة بعد ذلك؟.

غير أن المتبع لبحث د.الداية يحمد له هذا التنقير الدؤوب عن حالات التماس بين ما أطلق عليه اسم الحقول الدلالية، وهو كثيرًا ما يعنى بها الحقول المعجمية. على هذا النحو رأيناه يرصد في دائرة البحر التقاطع بين البحر ومحور المرأة وبين البحر ومحور الحماسة والفروسية، وبين البحر ومحور الكرم والعطاء. كما رأيناه في دائرة الحماسة يدرج ضمن الحزمة الأولى التي وسمها بـ «عدة القتال» ألفاظاً استخدمت مجازيًا كالخناجر لألحاظ العيون،وفي الحزمة الثالثة المخصصة للجيش عبارة جيش الحب وفي الحزمة السادسة المفردة لأحداث الحرب عبارات: سل من طرفه، وأغالب فيه نفسي، وأصاب قلبي غزال فمن يجير، وأراميتي ، وفي الحزمة السابعة ومدارها على القتل والموت عبارات: قواتل فاترات، وقتلى الحب وقتيلك في الهوى، وفي الحزمة الثامنة الدائرة على الأسر عبارات: أسير الحرب، وأسرت في الهوى.

إن هذا التداخل الذي أشار إليه د.فايز الداية وفسره بتمرس أبي فراس في حلبات النضال ولقاء الكماة [١٦] يكرس فهمه التقليدي للصلة بين الشعر والشاعر،

مطابقته بين الأثر ومرجعه على نحو يلغي التضافر النصي والبعد التخييلي. وهذا التداخل، رغم أهميته، لا يساعد في رأينا على إدراك شعرية أبي فراس.

ولقد قادتنا قراءة ديوان أبي فراس إلى فكرة يمكن أن تكون مفتاحاً دلالياً مهماً يساعد على الكشف عن طرائق تشكل عالمه الشعري. وقد استلهمنا هذه الفكرة من بحث د.فايز الداية انطلاقاً من سؤال طرحناه على أنفسنا: ما العنصر المتحكم في التصوير المجازي عند أبي فراس؟ ما الأصل الاستعاري الذي تؤول إليه الصور التي يزخر بها ديوانه؟.

ومن شأن هذا التساؤل أن يبعدنا عن ثنائية العلامة والمرجع من جهة، وأن يدرج البحث في سياق عام من جهة أخرى. ذلك أن جزءاً هاماً من تجاربنا وسلوكاتنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته، وإذا كان الأمر كذلك فإن نسقنا التصوري يكون مُبنياً جزئياً بواسطة الاستعارة وبهذا لن تكون الاستعارات تعابير مشتقة من «حقائق» أصلية، بل تكون هي نفسها عبارة عن «حقائق» بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري[١٧] على هذا النحو يكف النص الشعري عن أن يكون مصبًا محايدًا لجملة من التجارب المعيشة دون أن يعني ذلك أن الصلة بينه وبين مرجعه تنقطع. فالاستعارة أداة نستطيع من خلالها أن ندرك حقيقة شيء ما من خلال الإحالة إلى شيء آخر. وفي هذا المعنى يقول لايكوف وجونسن: يكمن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما (وتجربته) أو (معاناته) انطلاقا من شيء آخر[١٨].

إن محور التواتر الدلالي الرئيسي - لا الوحيد - في ديوان أبي فراس هو الحرب. وهو محور يظهر أساساً في النصوص التي كتبها تخليدا لمآثره ومآثر قومه، وإبرازاً لكفاءته القتالية بشكل خاص، ولسنا بحاجة إلى الارتداد إلى حياة الشاعر والظروف العامة التي مر بها حتى نسند هذا الاستنتاج. ويحوم هذا المحور إجمالاً حول بنية سردية يمثل الشاعر أو الممدوح حدها الإيجابي ويكتسيان حيناً آخر صبغة جماعية يضطلع بالبطولة فيها قوم الشاعر في مواجهتهم للروم تارة وللقبائل العربية الخارجة عن سلطة الحمدانيين تارة أخرى.

إن محور الحرب الدلالي ينتشر من خلال وحداته المعجمية، ويفيض عبر صوره ومجازاته على سائر الأغراض الشعرية التي يتضمّنها ديوان أبي فراس. ولعلّ الأمر يظهر كأجلى ما يكون في غرض الغزل. فهنا ينثر الشاعر كنانته فتخرج منها السهام والسيوف والخناجر المرهفة القواطع، كما تخرج الجيوش والغزو والرمي والأسر. وإذا علاقة العاشق بالمعشوق تبدو محكومة ببنية المعركة:

وبين بُنَيّات الخدور وبيننا
حروب، تلظّى نارُها، وتطاولُ
أغَرْنَ على قلبي بجيش من الهوى
وطارد عنهنّ الغزالُ المغازل
تعمّد بالسهم المصيب مقاتلي
ألا كلّ أعضائي لديه مقال[١٩]

إن صيغة التصغير في بنيات يقابلها تضخيم هذه الوظائف المتمثلة في الحرب والإغارة وإصابة المقابل وهنا تظهر عدة الحرب وأعمالها ويظهر القتل والموت، غير أنها مجرّد دوال تحتضنها الاستعارة الحربية، فتضفي على علاقة الحب الاتحادية القائمة على التبادل عادة، مسحة من التقابل والمواجهة، والثأر والأحلاف. فالحرب حاضرة بدوالّها التي استعيرت لمداليل أخرى يكتنفها المجال العاطفي.

ولكن هذه الحرب الاستعارية تنشب في جوّ بهيج يجعلها حرباً محببة إلى النفس:

تبدّى بوجهٍ كبدر السماء
إذا ما تكامَلَ في سعدِهِ
وقد سلّ من طرفه مرهفاً
ونثّر الورود على خدّه[٢٠]

إن استعارة السيف للحظ جاءت بين تشبيه للوجه ببدر السماء، واستعارة للورد لحمرة الخدّ، وبهذا تحيد شراسة الحرب ويزول جانبها العدواني. وعلى هذا النحو تنقل دلالة الحرب إلى دلالة الجمال، ويغدو السيف المسلول دالا على النظرة المرتبطة

بجمال المحبوب. إن الاستعارة هنا من حيث هي كذلك تأتي لإحداث التقاطع بين مجالي الحرب والحبّ، ولإبراز ما بينهما من تنافر. فهي أداة وصل وفصل معاً :

أيـهـــــا الـغـــــــازي الـذي يـغـ

ـزو بـجـــيـش الحـب جـــــســـمي

مـــــا يـقـــوم الأجـــر في غـــز

وك لـــلـــروم بـــإثـــــمـــي[٢١]

ولو أننا اسقطنا من البيت الأول كلمة الحب في عبارة جيش الحب لزالت الاستعارة وبزوالها يحدث اللبس ويتربع مدلول الحرب على الصورة داحرًا المجال العاطفي.

لذلك تنقل الاستعارة محور التواتر الحربي من سياقه الأول وتنزله في إحداثيات المجال العاطفي الذي يبقى ضرباً من ضروب الحرب، إلا أن المراتبية القيمية تنقلب فيه، فيصبح الموت علامة الظفر.

ســبـحــــان من حـــبّب الحـــاظه

إلى مـحـــبـيـــه وفـيـهـــا الردى[٢٢]

لا، بل إن القتيل يفخر بما ناله من حبيبته من سهام قاتلة:

أراميــتي كل الســـهــام مــصــيب

وأنتِ ليَ الرامي وكلي مــــقـــاتلُ

فـــلا تـتـبـعـيني إن هلكت مـــلامــة

فـأيســر مـا لا قـيـتـه منك قـاتل[٢٣]

ولنا أن نتساءل حول مدى الانسجام الدلالي بين بطل الحرب والبطل الصنديد في الحب. لم يستحضر الشاعر في الحب صورة مقلوبة لبطل الحرب؟ ولم تغدو المرأة وهي الكائن الضعيف، نموذجاً للبطل الذي لا يقهر ولا يجرؤ أحد على مناوأته بل يخضع له الجميع خضوع رضى وتسليم، بل لم ينزع بطل الحرب عن نفسه هالة البطش، ليرتدي زي الكائن المهزوم الذي لا يملك للمعتدي عليه ردا؟

إن الملاحظة الأولى التي يثيرها هذا الوضع المخصوص لمحور الحرب في المجال العاطفي أن التماثل بين ساح الوغى وساح الهوى ظاهري، لأن أخلاقيات التعامل

وسلالم القيم مختلفة بينهما كل الاختلاف. وأما الملاحظة الثانية فهي أن المواجهة التي تنطوي عليها ساحة الحرب تغدو في علاقة الحب تواطؤًا، يبرر فيه العاشق حبه، أي موته في من يحب، بجمال المعشوق، ومن ثم فإن إصابته وأسره يصبحان دليلا على إقراره بطغيان هذا الجمال عليه وشدة ضعفه إزاءه، أي فرط حساسيته ورقة مشاعره.

إن هذا التوظيف المتميز للعلاقات الحربية ونقل الأدوار بل قلبها بين فواعله، تعد وجهًا بارزًا من وجوه الشعرية في ديوان أبي فراس، ولقائل أن يقول إن هذه الاستعارة الحربية ليست من ابتكار الشاعر، وإنما هي منبثة في ديوان الشعر العربي قبل ابي فراس وبعده، فما هو فيها إلا متابع لمن سبقه، جارٍ على سنته، غير أن هذا الاعتراض سرعان ما يسقط حين نستحضر كثافة شعر الحرب عند أبي فراس، لا، بل حين نراه في عدد من قصائده يجمع بين العاشق الضعيف والبطل العنيف، فهو في رائيته يمر من وصف موته على يد الحبيبة:

تسائلني من انت وهي عليمة
وهل بفتى مثلي على حاله نُكْرُ
فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى
قتيلك قالت: أيهم فهُمُ كُثْر[٢٤]

إلى التغني ببطولاته الحربية:

وإني لجرار لكل كتيبة
معوّدة الا يخلّ بها النصر
وإني لنزّال بكل مخُوفة
كثير إلى نزّالها النظر الشّزْر[٢٥]

وكذا يفعل في فائيته، إذ يصور قوة هجوم الجفون عليه:

فمن يجير معنّى القلب مكتئبا
سَلّتْ عليه جفون العين اسيافا[٢٦]

ثم لا يلبث أن يذكر بانتصاراته:

إني امرؤ ببني مروان مفتخرٌ
خير البرية اجدادًا وأسلافا

(..) مستقبلاً لوجوه القوم يطعنهم
حتى يبيحوه أصلاباً وأكتافا[٢٧]

لا، بل إنه ليجمع بين صفتيه هاتين في بيت واحد فيقول:

وإني لمقدام وعندك هائب
وفي الحي سحبان وعندك باقل[٢٨]

إننا بهذا نقف على مقوم مهم من مقومات النسق التصوري المتحكم في شعرية الغزل عند أبي فراس، وهو نسق يخرج علاقات التقابل من مساحة الحرب إلى مساحة الحب، فيغدو الحب معركة، إلا أنه معركة ينتصر فيها الضعيف ويربح القتيل.

إن هذا الحضور الطاغي لمحور الحرب في مجال الحب لا ينفي انذياح الصورة الحربية على أغراض أخرى، ربما بدت لنا بعيدة كل البعد عن الحرب والقتال. فأبو فراس يستحضر في شكوى الدهر معجم الحرب، وينسج منه استعارات طريفة، كقوله مخاطبا سيف الدولة:

أقلني أقلني عثرة الدهر إنه
رماني بسهم صائب النصل مقصد[٢٩]

ونلاحظ هنا أن البطل الذي لا يقهر يقر بهزيمته، ويتخذ تلك الهزيمة مطية لطلب النجدة، فالدهر يرتدي لبوس المقاتل الشديد المراس ويرمي الشاعر بسهمه فلا يخطئه، إلا أن هذه الهزيمة بالنظر إلى عدم تكافيء الخصمين تغدو مصدرا من مصادر الفخر.

وقريب من هذا شكوى الزمان حين يلحظ الشاعر سريان الشيب إلى رأسه فيقول:

شعرات في الراس بيض وغنْج
حل راسي جيشان روم وزنج[٣٠]

وهنا تبدو الاستعارة متعددة، فالرأس تصبح ساحة وغى، والشعر الأسود جيشا من الزنج، والشعر الأبيض جيشا من الروم، وهنا أيضا يهزم البطل، ولكن هزيمته تلك مبررة باجتماع جيشين عليه، هما في الحقيقة التعبير المجازي عن انقضاء الأيام والأعوام.

وإذا كانت الصورة الحربية في النماذج السابقة قائمة على التقابل بين البطل المقاتل من جهة، والبطل العاشق والبطل المصاب والبطل المسن من جهة أخرى، فإن المعجم الحربي يظهر في حالات أخرى من زاوية التماثل. وهذا ما نجده في غرضي الفخر والمدح على سبيل المثال، فقد عدد أبو فراس في بائيته مفاخر سيف الدولة في قراع القبائل الخارجة عنه، وقال:

ولما ثار سيف الدين ثرنا
كما هيَّجْتَ أساداً غضابا
أسنّته إذا لاقى طِعَانا
صوارمه إذا لاقى ضِرابا[٣١]

إن استعارة الأسنة والسيوف الصوارم للمقاتلين جاءت في سياق فخري مدحي في آن، إلا أن مؤدى الصورة هو التماهي بين البشر وآلات الحرب للدلالة على شجاعتهم وحنكتهم القتالية وفعلهم في الأعداء، وعلى الرغم من أن سياق البيتين حربي فإن أبا فراس استعار آلة الحرب فاستخدمها لوصف الجنود، وكأن مضاء السيوف وحدة ضبات الأسنة انتقلت إليهم فأورثتهم اندفاعا وسرعة وتصميما وتمزيقا لشمل الأعداء.

وهذه الصورة نفسها نجدها في مساق الفخر حين كان أبو فراس في الأسر يذكر أيامه وبطولاته، فيقول:

ما غض مني حادث
والقرم قرم حيث حلّا
أنى حللت فإنما
يدعونني السيف المحلّى
(..) ما كنت إلا السيف زا
د على صروف الدهر صقلا[٣٢]

إننا هاهنا في مجال بطولي له بالمحور الحربي أوثق الصلات. غير أن استعارة السيف للشاعر تجاوز مجال الحرب إلى مجالات أخرى لعلها تجتمع في معنى المعدن أو

المروءة. ذلك أنه – وهو في الأسر – لا يمكنه أن يقاتل، غير أنه يفخر بما لديه من عز وإباء وكرم نفس. فالسيف استعير هاهنا لغير الشجاعة، أو قل إنه استعير لأكثر من الشجاعة، وهذا ما نجده واضحا في أبيات نظمها أبو فراس في مدح أخذ أصحابه، فقال:

وقد أروح قرير العين مغتبطا
بصاحب مثل نصل السيف وضّاحِ
عذْب الخلائق، محمودٌ طرائقه
عفّ المسامع حتى يرغم اللاهي[٣٣]

وأنت تلاحظ أن الشاعر لم يذكر من صفات الصاحب غير حسن الخلق والسلوك والعفة، ومع ذلك شبهه بالسيف بل بنصل السيف وجعل نوره دالا على خصاله الاجتماعية.

إن هذه الأمثلة كافية في رأينا للبرهنة على أهمية المحور الدلالي الحربي في تشكيل ملامح الشعرية في قسم هام من ديوان أبي فراس. وبهذا نستطيع أن نعدل من منهج د. فايز الداية وأن نسهم في الحث على إعادة قراءة شعر أبي فراس. إن أهم ما يفضي بنا إليه هذا التحليل – على ابتساره – أن الأصل الاستعاري الأساسي في قصائد هذا الديوان هو الحرب التي حضرت في صورتها الحقيقية وفي صورة مجازية تخللت مختلف الأغراض التي نظم فيها أبو فراس، ولكن حضور هذا الأصل الاستعاري لم يكن في صبغة واحدة، وإنما اكتسى تارة وجه التقابل وتارة أخرى وجه التماثل، وبهذا لم يكن هذا الأصل الاستعاري محكوما بمنطق الانعكاس المرجعي بقدر ما كان محكوما بمنطق الإبداع التخييلي.

ولقد قدم لنا أبو فراس في مواضع شتى من ديوانه شذرات يمكن ان تفسر لنا منزلة الحرب عنده. فهو يقول في أسره مثلا:

ولا تصفنَّ الحرب عندي فإنها
طعاميَ مذ بعت الصبا وشرابي
وقد عرفتْ وقْع المسامير مهجتي
وشقّق عن زرق النصول إهابي

ولجّـــجتُ في حلو الزمـــان ومـــرّه
وأنفـقتُ من عـمـري بغـيـر حـسـاب[٣٤]

إن الحرب هنا تحولت لفرط ملازمة الشاعر إياها طعاماً وشرابا كناية على تعوده علينا وعلى حاجته إليها. وبهذا صارت حياته حربا. فلا عجب أن يرى الحرب حيث لا يراها غيره، ويشكو الحساد فيفضل عليهم الأعداء:

رمـــتني عـــيـــون الناس حـــتى أظنهـــا
ســتـحـــســدني في الحـــاسـدين الكواكبُ
فلست أرى إلا عـــــدوًا مـــــحـــــاربًا
وآخـــر خـــيـــرٍ منه عندي المحـــارب[٣٥]

إن ملازمة الشاعر للوقائع جعلته يسحب المحور الدلالي الحربي على العلاقات الاجتماعية على نحو يغدو معه المقاتل الحقيقي في درجة ثانية من العداوة. وبهذا نستطيع أن نقول إن طرافة شعرية أبي فراس - من هذه الزاوية - أنها وفّقت في تحويل استعارة «الحياة حرب» إى استعارة «الحرب حياة»، أي أنه بعد أن سحب على الحياة رداء الحرب، جذب الحياة بكل مكوناتها إلى بنية الحرب.

****

الإحالات والهوامش

١ - د.فايز الداية: الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني ص١

٢ - م.ن. ص ٣

٣ - م.ن. ص ١

٤ - م.ن. ص ٣

٥ - م.ن. ص ٢

٦ - م.ن. ص ٧

٧ - م.ن. ص ١

٨ - م.ن. ص ٢

٩ - م.ن. ص ٦

١٠ - م.ن. ص ٣٥

١١ - م.ن. ص ١٦

١٢ - م.ن. ص ٢٤

١٣ - م.ن. ص ٣٣

١٤ - م.ن. ص ٣٣

١٥ - م.ن. ص ٢٣

١٦ - م.ن. ص ١٩

١٧ - جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط١، ١٩٩٦، من مقدمة المترجم، ص١٢.

١٨ - م.ن.ص ١٢

١٩ - ديوان أبي فراس الحمداني، شرح د.خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤، ص٢٥٨.

٢٠ - م.ن.ص ١٠٧

٢١ - م.ن.ص ٥

٢٢ - م ن ص ٨٨

٢٣ - م ن ص ٢٤٧

٢٤ - م ن ص ١٦٣

٢٥ - م ن ص ١٦٤

٢٦ - م ن ص ٢٢٠

٢٧ - م ن ص ص ٢٢٠ - ٢٢١

٢٨ - م ن ص ٢٤٧

٢٩ - م ن ص ٩٨

٣٠ - م ن ص ٧١

٣١ - م ن ص ٣٤

٣٢ - م ن ص ٢٤١

٣٣ - م ن ص ٧٦

٣٤ - م ن ص ص ٥١ - ٥٢

٣٥ - م ن ص ٤١

****

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور محمد القاضي على هذه القراءة المعمقة فعلا . والموضوع الثاني الذي سيتناوله الدكتور علي عشري زايد هو «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني» فليتفضل.

****

الصورة الفنية

في قصيدة أبي فراس الحمداني(*)

الدكتور علي عشري زايد

الصورة الفنية، المصطلح والمفهوم:

مصطلح «الصورة» من المصطلحات غير المحددة المفهوم في المجال الأدبي، وهي تدخل عنصرا في تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية، هي على التوالي:

«الصورة الشعرية» و«الصورة الأدبية»، و«الصورة الفنية» مرتبة تصاعديا وفقا لمدى اتساع مفهومها وليس لمدى تحدده، فهي جميعا تتفق في خاصية عدم التجدد.

فالمصطلح الأول هو أضيق المصطلحات الثلاثة مفهوما لانحصاره في جنس الشعر وما يتصل به أو يحوم في آفاقه من فنون نثرية يشيع فيها روح شعري شفيف، أما مصطلح «الصورة الأدبية» فيتسع مفهومه ليشمل كل الفنون الأدبية شعرية كانت أو نثرية، على حين يتسع أفق المصطلح الأخير ليُلمَّ بأطراف من الفنون الأخرى غير القولية، وإن كان يظل أكثر التصاقا بالفنون الأدبية.

على أن ثمة تفاوتا غير ملموس بالقدر الكافي في مدى اضطراب المدلول بين المصطلحات الثلاثة ويتوافق هذا الاضطراب طرديا مع اتساع أفق المصطلح إلى حد كبير وإن كان من الصعب حصره وتحديده.

ولعل من بين الأسباب التي أدت إلى اضطراب مفهوم هذا المصطلح تعدد المرجعية بالنسبة لهذا المصطلح، فهو استمر ابتداء من المجال الفلسفي الذي تعني الصورة فيه التحقق بالفعل في مقابل الهيولي التي هي مجرد وجود بالقوة حتى يتحقق

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

في شكل أو هيئة فيصبح وجوداً بالفعل أو يصبح صورة، والصورة في المجال الأدبي إذا ما انطلقنا من هذا المفهوم الفلسفي هي تجسيد الأفكار والمشاعر والمعاني التجريدية والحالات النفسية غير المحددة في شكل لغوي فني مقروء أو مسموع.

ولكن هذا المصطلح اكتسب في المجال الأدبي - خاصة في العصر الحديث - من مفهوم الصورة التشكيلية بعض ملامحه وظلاله وإن كان هذا لم يزد مفهوم «الصورة الفنية» في المجال الأدبي إلا اضطرابا، بحيث أصبحت هذه الصورة تعني - من بين ما تعنيه - التشكيل الجميل للمادة اللغوية التي يصوغ الأديب منها صوره، سواء كانت هذه المادة أصواتا أو كلمات أو تراكيب، دون إغفال بالطبع للدلالات الفنية التي ينتجها هذا التشكيل.

وسوف يتعامل البحث مع المصطلح بأكثر مدلولاته اتساعا، خاصة فيما يتصل بالبعدين اللذين سبقت الإشارة إليهما: تجسيد المشاعر والأفكار في بناء فني لغوي، وتشكيل المادة اللغوية في شكل فني جميل، ولاشك أن استخدام المصطلح بهذا المفهوم الواسع يعطي الباحث حرية أكثر في تجلية شتى جوانب القضية، سواء من ناحية التشكيل، أو من ناحية مصادر المادة، أو من ناحية التوظيف الفني.

ولن يحاول البحث أن يتبنى تعريفا نظريا محدداً لمصطلح الصورة، معتمدا على أن الدراسة التطبيقية أكثر ملاءمة للنهوض بهذه المهمة، وإن كنا لا نرى بأسا في أن نبدأ على سبيل الاسترشاد بأحد التعريفات التي وضعها سيسل دي لويس في كتابه «الصورة الشعرية» للمصطلح دون أن يدعي هو نفسه أن هذا المفهوم هو المفهوم الوحيد - أو حتى المفهوم الأدق - للمصطلح، ومن ثم فإن ابتداءنا به لا يعني تبنينا له، وإنما هو مجرد مدخل ونقطة انطلاق نحو تأملات تحليلية في المصطلح.

يقول دي لويس: «ماذا نفهم إذن من الصورة الشعرية»؟

إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها

الوصف المحض ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية»[1]. ويهمنا أن نبرز من هذا التعريف نقطتين، الأولى أنه ليس ضروريا في الصورة أن تكون مجازية، والثانية أن توصل الصورة إلى خيالنا شيئاً أكثر من مجرد مدلولها المعجمي، وهذا الشيء الأكثر من انعكاس الحقيقة الخارجية هو ما يشحن به الشاعر صورته من عاطفة وإحساس، ومن ثم يبدو دي لويس غير راض تماما عن الصياغة السابقة لتعريفه، ويطرح بدلا منها صياغة أخرى هي: «الصورة الشعرية هي رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة» [2].

ولا نريد أن نمضي مع دي لويس في توليداته النظرية إلى النهاية، وحسبنا ما اقتبسناه من تعريفه أو تعريفاته ليكون مدخلنا إلى رصد التجليات الفنية للصورة في شعر أبي فراس، وقد دأب النقد الأدبي على التعامل مع فنون علم البيان - خاصة التشبيه والاستعارة، وبدرجة أقل الكناية - باعتبارها التجليات الفنية لمفهوم الصورة.

ولكننا سنتعامل مع مصطلح «الصورة الفنية» باعتباره التعبير غير المباشر عن الفكرة أو الشعور، أو التعبير الذي يحمل دلالة أكثر من دلالته المعجمية الواقعية، أو التعبير الذي شكلت مادته اللغوية على نحو جمالي خاص يخالف التشكيل العفوي المألوف للمادة اللغوية في التراكيب العادية، ويكسب هذا التشكيل اللغوي قيمة فنية خاصة.

إذن فإطار مفهوم الصورة الفنية سيرحب ليشمل أطرافا من آليات فنون أخرى لم تندرج يوما تحت مصطلح الصورة حتى بأوسع مفاهيمه، حيث أصبح من المألوف أن الأجناس الأدبية تمتزج وتتعانق وتتقارض الآليات فيما بينها، وهذه الظاهرة وإن وجدت صور منها في الآداب القديمة فإنها لم تشع وتنتشر إلا في العصر الحديث إلى الحد الذي أصبح يهدد التخوم الفاصلة بين الأجناس الأدبية بالتلاشي والانهيار. وكان لابد لذلك التطور أن يترك تأثيره على مفهوم الصورة الفنية وعلى طرائق تشكيلها.

بقي أن نشير إلى المشاغل والهموم العامة التي انشغل بها أبو فراس في شعره والتي كونت الآفاق الدلالية العامة لرؤيته الشعرية، ولقد كان أبو فراس فارسا إلى

جانب كونه شاعرا، وكان أميرا، فهو من أرباب السيف والقلم وقد جمع إليهما الإمارة، ويروي الثعالبي في يتميته عن الصاحب قوله «بدىء الشعر بملك، وختم بملك» يعني امرأ القيس وأبا فراس» [٣]، ومن ثم فقد كان شعره موزعا بين الحرب والفخر - الذي كان يقترن دائما بمدح ابن عمه وصديقه سيف الدولة أمير حلب الذي لم يمدح سواه - وقد مر أبو فراس بتجربة مأساوية خاصة وهي وقوعه في أسر الروم وبقاؤه في هذا الأسر عدة سنوات، وقد أثرت هذه التجربة تأثيرا بالغ العمق في نفسية أبي فراس وفي شعره، وكان نتاجها المباشر ما يعرف بين دارسي شعر أبي فراس والمهتمين به باسم «الروميات» وهي تلك القصائد التي كتبها الشاعر في تصوير حالته وفي معاتبة ابن عمه سيف الدولة على تقصيره في افتدائه من الروم.

كانت هذه هي الأبعاد الثلاثة التي توزع بينها شعر شاعرنا، وعلى هامشها تأتي بعض الاهتمامات - ولا أقول الهموم - الأخرى التي احتلت مساحة هامشية من اهتمام الشاعر، مثل الغزل والوصف، ولكن الأبعاد الثلاثة الأساسية في رؤية الشاعر: الحرب والفخر وتجربة الأسر بكل مكوناتها الشعورية والنفسية هي التي تركت بصماتها الواضحة على الصورة الفنية في شعر أبي فراس معجما، وتشكيلا، وتوظيفا، كما سنرى.

أنماط الصورة الفنية في شعر أبي فراس:

استخدم أبو فراس كل أنماط الصورة المألوفة في عصره وقبل عصره، وإن كان ثمة سمة عامة نلمحها في صور أبي فراس، بل في شعره كله، وهي سمة التلقائية وعدم التكلف، أو بعبارة أدق عدم بروز التكلف في تشكيل الصورة، فكثيرا ما نلمح وراء هذه التلقائية الخادعة في بناء الصورة منطقا فنيا شديد الإحكام والبراعة، ونظاما هندسيا لغويا شديد الصرامة ولكننا - لفرط تمكن الشاعر من آلياته - لانكاد نحس بذلك المنطق أو بهذا النظام ونخال أن التشكيل التلقائي المظهر الذي يطالعنا قد جاء الشاعر عفو الخاطر، ودون بذل أي جهد منه ولكن الأمر في الحقيقة ليس كذلك، فبالتحليل الفني لبناء هذه الصور نحس أن وراءها جهدا صادقا مبذولا، ولكننا نرى

ثمرة هذا الجهد، ولا نرى الجهد نفسه، فثمة فارق بين بذل الجهد - الذي هو شرط كل عمل فني عظيم - وبين التكلف.

والآن إلى أبرز أنماط الصور الفنية التي شاعت في شعر أبي فراس، مسترشدين في تحديد هذه الأنماط بما طرحناه من مفاهيم نظرية عامة:

الصورة التشبيهية والاستعارية:

لاشك أن هذين اللونين من الصور هما آثر ألوان الصور الفنية لدى الشاعر العربي القديم، وأكثرها شيوعا في شعره، ولذلك أولاهما البلاغيون والنقاد القدامى اهتماما غير عادي في دراساتهم، النظرية والتطبيقية، حتى ليمكن القول بدون كبير مجازفة إنهما وحدهما احتلاً من اهتمام القدماء مساحة تتجاوز المساحة التي احتلتها كل الفنون البلاغية الأخرى، ويكاد مصطلح «الصورة الشعرية» ينصرف إليهما على وجه الخصوص حين يتعلق الأمر بتقويم تراثنا - الإبداعي والنقدي - فيما يتصل بمفهوم الصورة الشعرية أو الصورة الفنية، وقد دأب أسلافنا على تناول الصورتين متصلتين على أساس أن العلاقة في الصورة الاستعارية بين الدلالة الحقيقية للصورة والدلالة المجازية لها هي المشابهة، ومن ثم فإن الاستعارة تنحل في النهاية من وجهة نظرهم إلى صورة تشبيهية، وقد جاء في أحد تعريفاتهم للاستعارة أنها تشبيه حذف أحد طرفيه.

وقد كثرت الصور التشبيهية والاستعارية في شعر أبي فراس، ومعظم صوره في هذا المجال تدور في فلك تقليدي محض، سواء من ناحية موادها، أو علاقاتها، أو طرائق تشكيلها، من نحو تشبيه الشجاع بالأسد، والجميل بالبدر، والحبيبة بالظبي - الشادن أو الرشأ - أو ابن البقرة الوحشية - الجؤذر - إلى غير ذلك من التشبيهات والاستعارات التقليدية التي تشيع في تراثنا الشعري شيوعا كبيرا:

بأبي وأمي شادن قلنا له
نفديك بالأمات والآباء

رشـــا إذا لحظ العـــفـــيف بنظرة

كـانت لـه سـبـبـا إلى الفـحـشـاء (٤)

كـــيف اتقـــاء جـــاذر يرمـــيننا

بظبى الصـــوارم من عـــيــون ظبـــاء

(الديوان – ١٥)

فـقـد جـمـعـتنا الحـرب من قـبل هذه

فكنا بـهـا أسـدا، وكنت بـهـا كلبـا

(الديوان – ٥٢)

لك جـــسم الـهــوى وثـغـر الأقــاحي

ونسـيـم الصـبـا وقـدّ القـضـيب

(الديوان – ٦٢)

وواضح أن كل هذه الصور – التي تم اختيارها بطريقة عشوائية – في مجملها صور استعارية تقليدية ساذجة، وموادها تشيع في تراثنا الشعري شيوعا يكاد يفقدها خصوصيتها الفنية ويتحول بها إلى تعبيرات تقف على حافة المباشرة والتقريرية.

ولكن الشاعر يتصرف أحيانا في تشكيل الصورة الاستعارية أو التشبيهية المتبذلة بما يخرجها عن حدود الابتذال والتقليدية ويضفي عليها لونا من الخصوصية، فمن المألوف مثلا استعارة السهام للنظرات المنبعثة من العيون الجميلة، ولكننا نجد أبا فراس يتألق في صياغة هذه الاستعارة التقليدية الساذجة في صورة تضفي عليها لونا من الجدة والابتكار، فيقول:

كـــيف اتقـــاء لحـــاظه، وعـــيـــوننا

طرق لأســـهـــمـــهـــا إلى الأحـــشـــاء

(الديوان – ١٥)

والاستعارة الأساسية في البيت هي استعارة السهام لنظرات الحبيبة، ولكن الشاعر يلجأ إلى تفتيت المكونات الأساسية لهذه الاستعارة إلى مجموعة من الكسر التصويرية

التي يُدخل كلا منها في تشكيل صورة استعارية أو تشبيهية جديدة، ومن مجموع هذه الصور تتكون الصورة الاستعارية النهائية، وقد أكسب هذا التشكيل الصورة قدراً واضحا من الغنى والاكتناز والجدة، فهو لا يصرح بالسهام في البداية وإنما ينسبها لمبعثها وهو عيون الحبيبة، ثم يدمجها في صورة تشبيهية أخرى وهو تشبيه عيون الضحايا - الشاعر أو مثاله - بالطرق التي تجتازها هذه السهام إلى غاياتها وهي الأحشاء، وتلك استعارة جديدة، وهكذا تتكون الصورة النهائية من مجموع هذه الاستعارات والتشبيهات الجزئية، وهو يصوغ ذلك كله في ذلك الأسلوب الاستفهامي التعجبي الإنكاري الذي يزيد من ثراء الصورة واكتنازها بالدلالات والإيحاءات.

وقد تكون وسيلة الشاعر إلى التصرف في بعض الصور الاستعارية المألوفة أن يزخرف الصورة ببعض الصنيع البديعي الذي يكون له إسهامه الواضح في إنتاج دلالة الصورة الاستعارية على الرغم من بساطة تشكيلها، وذلك مثل قوله في تعزية سيف الدولة في وفاة ولده:

يبكي الرجال وسيف الدين مبتسم

حتى عن ابنك تعطي الصبر يا جبل؟!

(الديوان - ٢٣٠)

فهو يستعير هنا الجبل لتصوير سيف الدولة في قوة صبره وتجلده أمام الحادث الجلل الذي ألم به، وهي صورة عادية ساذجة ولكن الشاعر يضفي عليها لونا من الابتكار والطرافة حين يدعمها بذلك الطباق في الشطر الأول من البيت الذي يصور فيه الرجال وهم يبكون لمصاب سيف الدولة على حين يبتسم هو صابرا محتسبا أمام الرزايا، صامداً كالطيور الراسخ، وهو يصوغ الصورة في ذلك الأسلوب الاستفهامي التعجبي الذي يزيد من ثراء الصورة ويضاعف من إيحاءاتها.

ولاشك أن هذه الصورة على بساطتها أعمق تأثيرا وأحفل بالجمال الفني من بعض الاستعارات الأخرى التي قد تكون أمهر منها صنعة ولكنها تفتقر إلى بكارة تلقائيتها وعفويتها، وذلك مثل قوله في القصيدة نفسها:

هل تبلغ القـــمــــر المدفــــون رائعــــة
من المقـــــال عليـــــهــــا لـلأسى حلل
(الديوان - ٢٣١)

فالصورة تتعانق فيها استعارتان، أولاهما استعارة القمر للمتوفى، والثانية تصوير قصيدته في رثائه بأنها ترتدي حللا من الأسى، فالمقام لا يتسع لمثل هذا الافتخار بالمرثاة والانشغال بروعتها وبما تلبسه من حلل - حتى لو كانت حللا من الأسى - لقد كان الشاعر ملتفتا إلى صنعته أكثر من التفاته إلى مشاعره على الرغم من أن الميت بالإضافة إلى كونه ابن صديقه وأميره وابن عمه هو في الوقت ذاته ابن أخت الشاعر حيث كان سيف الدولة متزوجا من أخت أبي فراس.

الصورة التشخيصية:

تقوم الصورة التشخيصية على إبراز المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تتحرك وتحس وتتنفس، ولم يكن هذا النمط من التصوير الفني كثير الشيوع في شعرنا العربي القديم ولكنه كان مألوفا للشعراء وكانت ترد منه نماذج متناثرة في ثنايا القصائد.

وقد عالج بلاغيونا ونقادنا القدامى هذا النمط من أنماط الصورة الفنية في إطار دراستهم لمبحث الاستعارة، حيث اعتبروا التشخيص ضربا من ضروب الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به - في الأصل المرجعي التشبيهي الذي يردون إليه كل استعارة - وإثبات بعض لوازمه للمشبه، فحين يقول أبو فراس مفتخرا بشجاعته، وأن أمارات الشجاعة كانت تلوح عليه منذ الصغر:

تطالبني بيض الصـــــوارم والقنا
بما وعــــــدت جـــــدّيّ فيّ المخـــــايلُ
(الديوان - ٢٤٣)

يقولون في تحليلهم لهذه الصورة - أو لهاتين الصورتين - إنه شبه السيوف والرماح - الصوارم والقنا - بأُناسيَّ، ثم حذف المشبه به وهو الأناس وأثبت لازما من

لوازمه وهو المطالبة للمشبه، ثم شبه مرة أخرى المخايل - جمع مخيلة وهي المظنة أو الأمارة - بإنسان وحذف المشبه به مثبتا لازما من لوازمه وهو الوعد للمشبه. والبلاغيون والنقاد بمثل هذا التحليل الجامد يلتفتون عمّا في مثل هذه الصور من حيوية وحركة ونبض ويحصرون عطاءها في هذا الإطار الآلي الجامد، وهذه إحدى جنايات الإصرار على رد كل صورة استعارية - بمفهومهم - إلى مرجع تشبيهي فعلي، على الرغم من أن فكرة المشابهة قد لا تكون هي أبرز عناصر الصورة، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس بين مكونات الصورة، ومن ثم فإن ظاهرة تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة الجامدة لم تلق اهتماما من بلاغيينا ونقادنا القدامى رغم أنها هي الأداة الأساسية في تشكيل الصورة التشخيصية وإكسابها كل تفردها وطاقتها الإيحائية، وإن كان ثمة ناقد وبلاغي مرهف الحس وهو عبدالقاهر الجرجاني قد فطن بوعيه المرهف إلى فكرة التشخيص هذه، ولكن إدراكه لها كان غير محدد، وذلك حين قال في تحليله لبيت تأبط شرا الذي أورده أبو تمام في حماسته:

إذا هـزه فـي عـظـم قــــــرن تـهـلـلـتْ

نواجـــذ أفـــواه المنايـا الضـــواحك

«أنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ «النواجذ» ولفظ «الأفواه» لأن ذلك يوجب المحال وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ، وشيء قد شبه بالأفواه، فليس إلا أن تقول: إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور»[٥].

إنه يكاد يقول إنه لا سبيل إلى تحليل هذه الصورة وإبراز جمالياتها إلا أن تقول إنه شخص المنايا في صورة كائن حي «لكن نقادنا وبلاغيينا لم يكونوا كلهم في مثل رهافة حس عبدالقاهر ووعيه الفني الناضج، ومن ثم ظلوا منجذبين إلى علاقة المشابهة في الصورة الشعرية» وظلت معالجتهم للصورة التشخيصية محصورة في ذلك الإطار الجامد الذي أطلقوا عليه اسم الاستعارة المكنية، على الرغم مما كان يتناثر في تراثنا الشعري من نماذج بارعة لهذا التشخيص[٦].

والصور التشخيصية مبثوثة بشكل واضح في ديوان أبي فراس، ومعظم هذه الصور يتسم بما يسم صور الشاعر بكل أنماطها من بساطة في التركيب وعفوية ماكرة توهم أن هذه الصور تأتي الشاعر عفوا، وبدون قصد منه، كما في المثال الذي أوردناه في بداية هذا المبحث، وكما في قوله في رثاء أخته:

وكنت أقيك إلى أن رمتك

يد الدهر من حيث لم أحتسب

(الديوان - ٥٨)

حيث يشخص الدهر فيجعل له يدا، وهو تشخيص عادي مبتذل، ولكن الشاعر يدعم هذا التشخيص بأن يجعل الدهر يمارس فعلا من خلال صورته التي شخصه فيها فيرمي أخته من حيث لا يحتسب وهو ما يؤكد أن الدهر قد تشخص بالفعل في صورة كائن حي يرمي ويصيب.

ولكن الشاعر يتأنق أحيانا في صياغة الصورة التشخيصية دون أن يخرج بها عن بساطتها وتلقائيتها، وذلك مثل قوله في القصيدة التي قالها في رثاء ابن أخته وابن سيف الدولة:

أين الليوث التي حوليك رابضة؟

أين الصنائع؟ أين الأهل؟ ما فعلوا؟

أين السيوف التي يحميك أقطعها؟

أين السوابق؟ أين البيض والأسل؟

ياويح خالك، بل ياويح كل فتى

أكل هذا تخطى نحوك الأجل؟

(الديوان - ٢٣١)

فالصورة التشخيصية هنا تتمثل في تشخيص الأجل الذي تخطى إلى المرثي كل العقبات، وتشخيص الأجل في صورة كائن حي هو في ذاته أمر مألوف لاجدة فيه ولا ابتكار، وهو تشخيص شائع في تراثنا الشعري مثل تشخيص تأبط شرا للمنايا في

بيت الحماسة، ولكن الشاعر هنا يفتن في تجلية هذا التشخيص فيجعل الأجل يجتاز إلى ابن أخته مجموعة من العقبات والأسوار والحصون التي لم تستطع أن تصد عنه الموت أو تؤخره عن أجله المقدور، فلا الشجعان الذين يحيطون به - والذين استعار لتصويرهم الليوث - ولا إحسانه ومعروفه، ولا أهله بكل مالهم من سطوة وسلطان، ولا السيوف، ولا الرماح، ولا الخيل السريعة.. لا شيء من ذلك كله استطاع أن يرد عادية الموت حين حان الأجل الذي تخطى إلى غايته كل هذه العقبات ولم تغن عن الميت شيئاً، وهذه العقبات قد أضفت مزيدا من الحيوية والقوة على عملية التشخيص التي جعلت الأجل يستطيع تخطيها، وهو في النهاية يصوغ ذلك التشخيص في صورة ذلك الاستفهام التعجبي الذي يضاف بدوره إلى رصيد تجلية التشخيص وتقويته.

وقد يتجه أبو فراس بدلالة التشخيص اتجاها مضاداً لدلالته المألوفة، ويعيد من ثم بناء العملية التشخيصية من الأساس، مثل قوله في شكوى الدهر:

وأخلاف أيام إذا ما انتجعتها

حلبت بكيات وهن حوافل

(الديوان - ٢٤٣)

فتشخيص الدهر أو الأيام تشخيص مألوف شائع في تراثنا، ومن أمثالهم «حلب الدهر أشطره» وهو من قولهم «حلب أشطر الناقة» إذا حلب خلفين من أخلافها الأربعة، ثم عاد فحلب الخلفين الآخرين، ويضرب هذا المثل لمن جرب الدهر واختبر شطريه، وأبو فراس ينطلق في بناء تشخيصه للأيام من هذا المثل ولكنه يتجه بدلالته وجهة مخالفة، حيث يصور معاندة الدهر له، فحين يتجه إلى الأيام يحلب أخلافها يجدها بكيات - قليلة اللبن - لا تمنحه إلا القليل، على الرغم من أنها في الواقع حوافل - مليئة باللبن - وقد أكسب تحويل المسار الدلالي للتشخيص - بالإضافة إلى براعة صياغته - الصورة التشخيصية قدرا واضحا من الجدة والابتكار.

وقد تقوم الصورة التشخيصية في شعر أبي فراس على أساس تشبيه، مثل تشخيصه للدنيا في قوله:

ألا إنما الدنيـــا مطيـــة راكب
علا راكبوها ظهر أعوج أحدبا
شموس، متى أعطتك طوعاً زمامها
فكن للأذى من عقها مترقبا

(الديوان - ٦٨)

حيث شخصها في صورة مطية حدباء الظهر معوجته تقلق راكبيها وتزعجهم، وهي فوق ذلك كله جموح لا تعطى زمامها طوعا لراكبها، وإذا أعطته فلكي تغدر به وتدخر له الأذى، فالتشخيص ينطلق هنا من صورة تشبيهية ولكن لشاعر يجيد بناء التشخيص حين يبرز ملامحه وتفاصيله، فيجعل للدنيا ظهرا معوجا محدوبا، ويجعلها تتصف بالجموح والشموس، فهي لا تعطي زمامها لراكبها طوعا، وإذا أعطته فإنها تفعل ذلك تمهيدا للإيقاع به، وقد أضفى هذا التصرف في تشكيل التشخيص على الصورة تأكيدا لحقيقتها المتوهمة، وذهابا في هذا المسار إلى غايته عقد الشاعر لونا من الصلة بين الدنيا – المشخصة في صورة مطية – وبين الناس الذين هم ركابها حين جعلهم يعلون منها ظهر أعوج أحدب، وحين جعلها لا تمنحهم زمامها طوعا إلا إذا كانت تضمر لهم الأذى، وكل تلك التفاصيل تصب في رصيد عملية التشخيص.

الصورة الواقعية والكنائية:

يفرق البلاغيون والنقاد بين الكناية والمجاز – من بين ما يفرقون به بينهما – بأن الكناية يمكن إرادة المعنى الأصلي فيها، على حين أن المجاز لا يمكن معه إرادة المعنى الأصلي. بل لابد أن توجد فيه قرينة مانعة من إرادة هذا المعنى، ومن ثم فإن الصورة الكنائية هي أقرب أنماط الصورة إلى التعبير المباشر الفطري، وكثيرا ما تمتزج الكناية بالدلالة الحقيقية للصورة، ولكن هذا كله لا يعني في النهاية أن الصورة الكنائية أقل في مستواها الفني من بقية أنماط الصورة التي تحفل بالصنعة، بل إنها كثيرا ما تكون أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادىء الوديع، فضلا عن أنها تعطي عدة مستويات دلالية يتوالد بعضها من بعض، بدءاً بالدلالة الحقيقية للتركيب وانتهاء بمستويات بالغة الرحابة والقدرة على الإقناع الفني بما يبثه الشاعر للمتلقي من أفكار ومشاعر.

والصورة الكنائية من الصور الملائمة لمنحى أبي فراس في البعد عن التكلف والتعقيد في تشكيل صورة، أو بعبارة أرق في إخفاء صنعته وجهده المبذول، ومن ثم يكثر هذا النمط من أنماط الصورة في شعره، وهو يصوغ هذه الصور ببساطة خادعة لتقودنا إلى سلسلة من الدلالات المتناسلة، بل إلى سلسلة من التداعيات الصورية التي يستدعي بعضها بعضا، لنقرأ هذه الصورة من قصيدة أرسلها إلى أمه وهو في الأسر بعد أن طال به انتظار مبادرة سيف الدولة لدفع الفداء الذي طلبه الروم لإطلاق سراحه، واستبداد اليأس به:

وأسرا قاسيه، وليل نجومه
أرى كل شيء غيرهن يزول

(الديوان - ٢٦٠)

إن هذا الليل الذي يزول كل شيء إلا نجومه هو ليل متطاول لا يريد أن ينتهي، وعلى الرغم من أن عبارة «نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول» عبارة مقصود بها معناها المباشر، ولكن الشاعر يستدرجنا من هذا المستوى الأول للدلالة إلى مستوى آخر أكثر خفاء وهو طول هذا الليل الذي لا يريم ولا تريد نجومه أن تزول، ويقودنا هذا المستوى الثاني بدوره إلى مستوى ثالث وهو حزن الشاعر وأرقه وضجره - ثم تقودنا الصورة عن طريق صياغتها ودلالتها معا إلى مجموعة من التداعيات لمجموعة من الصور التي تتناص معها على نحو أو آخر، فهذا الليل الذي لا تريد نجومه أن تزول يقودنا إلى ليل امرىء القيس ونجومه:

فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

كما يقودنا إلى ليل النابغة المتطاول ونجومه التي ذهب راعيها ولم يؤب:

كليني لهم يا أميمة ناصب
وليل أقاسيه بطيء الكواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النجوم بآيب

وهو بذلك الاستدعاء يضيف حصيلة همِّ هؤلاء إلى همه الخاص فيتضاعف إحساسنا به، بل إن هذه الصورة البسيطة الماكرة تستدعي إلى ذهن القارئ المهتم بأبي فراس صوراً أخرى تتراسل مع هذه الصورة وتتناص معها، مثل قوله من قصيدة نظمها عندما اقتيد إلى خرشنة – إحدى قلاع الروم الواقعة على الفرات – أسيرا:

إن طال ليلي في ذرا
ك فقد نعمت به قصيرا

(الديوان - ١٧٦)

الليل ذاته الذي يطول بالهم والأسى، والذي يستدعي في الوقت ذاته ليلاً آخر يقصر بالملذات والنعيم كثيرا ما قضاه الشاعر في خرشنة نفسها.

هكذا تتسع آفاق هذه الصورة الكنائية البسيطة التي بدأت بداية شبه تقديرية لتنفتح علي هذه الآفاق الرحبة من الجمال والدلالات المتنامية.

تقوم الصورة الكنائية أحيانا بتعميق الفكرة الواحدة وتحليلها وتتبع جزئياتها وتفاصيلها دون التصريح بالفكرة الأساسية ذاتها، فحين يريد الافتخار بقومه وإبرازه تفوقهم وتقدمهم على من عداهم – وهي فكرة ولع بها وكررها كثيرا في شعره بأساليب وصور متعددة – فإنه يقول من بين ما يقول:

إذا كان منا واحد في قبيلة
علاها، وإن ضاق الخناق حماها
ولا اشتورت إلا وأصبح شيخها
ولا احتربت إلا وكان فتاها
ولا ضربت بين القباب قبابه
وأصبح مأوى الطارقين سواها

(الديوان - ٣٤٧)

يصور في هذه المجموعة من الصور الكنائية المتكاملة تقدم قومه وتسيدهم، بسبب تصديهم لتحمل المسؤولية العامة، فالواحد منهم في القبيلة هو أكثر أبناء القبيلة نجدة «إن ضاق الخناق حماها» وضيق الخناق ذاته كناية عن نزول الشدة، وهو جزء من الكناية الأعم «النجدة» التي هي بدورها جزء من الكناية الكلية وهو تفوق عشيرته وتقدمها، وهو أحكمهم «ولا اشتورت إلا وكان حكيمها» وهو أشجعهم «ولا احتربت إلا وكان فتاها» وهو أكرمهم فقبابه دون سواها هي ملجأ الطارقين، وقد اعتمد الشاعر في بناء صوره على جانب تحملهم للمسؤولية الذي يؤهلهم لهذه المكانة التي يحتلونها، وكل هذه التجليات التفصيلية تجسد الفكرة الأساسية التي لم يصرح الشاعر بها وهي تقدم قومه وتصورهم.

وفكرة تصدر قومه من الأفكار التي ولع بتكرارها كثيرا في ديوانه بصور شتى مثل قوله في قصيدة أخرى:

أصاغرنا في المكرمات أكابر
أواخرنا في المأثرات أوائل

(الديوان - ٢٤٥)

وهي صورة كنائية أخرى يمزجها الشاعر ببعض وسائل التصوير الأخرى مثل تلك المطابقة بين أصاغر وأكابر في الشطر الأول، وأواخر وأوائل في الثاني، وهي مطابقة لم يأت بها أبو فراس لمجرد التحسين الخارجي كما يذهب البلاغيون، بل إن لها إسهامها الأساسي في إنتاج الدلالة وتشكيل ملامح الصورة الكلية، والشاعر يضيف إلى هذا كله وسيلة أخرى من وسائل تشكيل الصورة - بالمفهوم الذي ارتضاه البحث - وهي التوازن التركيبي والتوازي بين التركيبين اللذين يتألف منهما البيت ويمثل كل منهما أحد شطريه حيث يتوازى التركيبان مكانا في المكونات وترتيبها، وسيأتي الحديث عن هذا تفصيلا في مبحث «الصورة التشكيلية».

الصورة الحوارية:

الحوار أساسا آلية مسرحية، فهو وسيلة الكاتب المسرحي في تقديم الأحداث وتطويرها، ورسم الشخصيات وتحديد ملامحها النفسية والخلقية، وقد استعارته

الرواية باعتباره آلية مساعدة من آليات البناء الروائي، يتآزر مع أسلوب السرد أحيانا في تقديم جوانب من مضمون الرواية أو القصة.

وقد استعار الشعر بدوره هذه الآلية المسرحية في التعبير عن بعض جوانب رؤيته الشعرية، مازجا بينها وبين وسائل التصوير الأخرى في تشكيل صور فنية مركبة يكون الحوار فيها أبرز مكونات الصورة مما يسوغ إطلاق مصطلح الصورة الحوارية على هذا اللون من الصور الشعرية.

والصور الحوارية شديدة الندرة في ديوان أبي فراس، حيث لم يستخدمها في أكثر من قصيدتين أو ثلاث ولكنه بلغ في بعض استخداماته لهذا اللون من التصوير حدًا من البراعة يثير الإعجاب، وذلك في قصيدته الشهيرة «أراك عصي الدمع» التي وظف فيها الحوار في تشكيل صورة - أو صور - عبقرية، يصور بها مدى دلال محبوبته وتثاقلها عليه وتعنتها معه، ومدى خضوعه - أو تظاهره بالخضوع - لهذا الدلال - وتسير الصورة على هذا النحو:

وفيت، وفي بعض الوفاء مذلة
لآنسة في الحيّ شيمتها الغدرُ
وقور، وريعان الصبا يستفزّها
فتأرن أحيانا كما يأرنُ المهر
تسائلني: من أنت؟ وهي عليمة
وهل بفتى مثلي على حاله نكر
فقلت - كما شاءت وشاء لها الهوى -
قتيلك، قالت: أيهم؟ فهمو كثر
فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي
ولم تسألي عني وعندك بي خبر
فقالت: لقد أزرى بك الدهر بعدنا
فقلت: معاذ الله، بل أنت لا الدهر

وما كان للأحزان لولاك مسلك

إلى القلب، لكنَّ الهوى للبلى جسر

وتهلك بين الهزل والجد مهجة

إذا ما عداها البين عذبها الهَجْرُ

(الديوان - ١٧٨ / ١٧٩)

نجد الحوار هنا هو الأداة الأساسية في تشكيل هذه الصورة البارعة، والشاعر يمهد لبناء الصورة بتحديد ملامح هذه المحبوبة المدلة الغادرة، التي يدفعها إحساسها بصباها إلى لون من العنفوان المتناقض مع طبيعتها الرصينة الوقور، وهو في تحديده لهذه الملامح يوظف مجموعة من الآليات التصويرية ويستمد بعض مواد الصورة من المجال الدلالي الذي ملك عليه أقطار نفسه وهو مجال الحرب، حيث يشبه الحبيبة في اندفاعها النزق بالمهر، وإذا كان الخط الأساسي للتشابه بين طرفي الصورة هو الخفة والاندفاع فإن ثمة ظلالا دلالية أخرى تلون عملية التشابه: الرشاقة، جمال التكوين، الظرف، المرح.. الخ.

وكأن الشاعر أراد بتحديده لهذه الملامح التي رسمها بخطوط سريعة إبراز التناقض بين الوقار الأصيل في تكوين هذه المحبوبة والاندفاع الطارئ الذي أثاره الإحساس بريعان الصبا، هذا التناقض بين ماهو أصيل وماهو عارض يحدد لنا المسار الأساسي لنظام تشكيل الصورة الحوارية القائم على الصراع بين ماهو أصيل حقيقي وماهو طارئ مدعىً.

يبدأ الحوار بسؤال ماكر ينم عن التجاهل العابث من المحبوبة، حيث تسأله: من أنت؟ ويكشف لنا الشاعر ولنفسه سر لعبة التجاهل الماكر التي تمارسها معه المحبوبة، والتي قرر أن يجاريها فيها إلى النهاية، وهو يستخدم في كشفه لهذه اللعبة ما يشبه أن يكون مونولوجا جانبيا أو حديثا للجوقة في المسرح الكلاسيكي حيث يتجه بالحديث إلينا وإلى نفسه، حريصا على ألا يصل صوته إلى سمع المحبوبة، فيأتي هذا الصوت معلقا على تساؤلها العابث: «وهي عليمة، وهل بفتى مثلي على حاله نكر» ومجاراة لها

في اللعبة يحبها: «قتيلك» حيث يتجاهل الحقيقة بدوره، ويرد على سؤالها كما لو كان سؤالا جاداً حقيقيا، ولا ينسى أن يخبرنا مستخدما الوسيلة ذاتها التي استخدمها في السياق السابق أنه يجيبها هذه الإجابة إرضاء لغرورها ومجاراة لها في اللعبة، حيث يأتي الصوت المعلق معترضا السياق «كما شاءت وشاء لها الهوى».

ولكن المحبوبة لا ترضيها هذه الإجابة فتتمادى في إظهار الدلال والتثاقل، ويبلغ الحوار ذروة نجاحه في تصوير مدى إحساس المحبوبة بقوة تأثيرها على الشاعر حيث تسأله من جديد – بعد أن اعترف لها مجاريا بأنه قتيلها – : «أيهم؟ فهمو كثر» إنها لا تكتفي بإظهار التثاقل والتجاهل وإنما تريد في الوقت ذاته أن تثير غيرته، فهو ليس الضحية الوحيدة لحبها، ولا الشخصية الوحيدة في دائرة هواها، بل هو مجرد واحد مجهول من أفراد كثيرين.

وهنا يقرر الشاعر أن يضع حداً لهذه اللعبة الخطيرة التي لا يدري إلى أين يمكن أن تنتهي به فينحرف بالسياق إلى وجهة جديدة يهدف من خلالها – وما يزال الحوار أداته الأساسية في تشكيل الصورة – أن يسلبها سلاح التجاهل هذا بالكف عن مجاراتها في اللعبة والاتجاه بالحوار صوب كشف الحقيقة ومواجهتها بها، ومن ثم يكون حديثه إليها: «لو شئت لم تتعنتي، ولم تسألي عني وعندك بي خبر» ولا تجد الحبيبة مفرا من أن تضع بدورها حداً لهذا التجاهل المدعي، ولكنها توجه الحوار إلى مسار آخر من مسارات التعنت وإظهار الدلال، فتشير إلى ما فعل الدهر به بعد أن تركته، ولكنه يحاصرها في هذا المسار كاشفا جنايتها عليه، ومؤكدا أنها هي سبب ما حل به وليس الدهر، وأن حبه لها وإخلاصه في هذا الحب هو الذي أورده موارد التهلكة:

....

فقلت: معاذ الله، بل أنت لا الدهر

وما كان للأحزان لولاك مسلك

إلى القلب، لكن الهوى للبلى جسر

وتهلك بين الهزل والجد مهجة

إذا ما عداها البين عذّبها الهجر

وإلى هنا تنتهي حدود تلك الصورة الحوارية البارعة، ولا ندري ما إذا كان البيت الأخير داخلا في حدود هذه الصورة باعتباره نهاية حديث الشاعر في حواره مع الحبيبة أو كان بداية لسياق جديد في القصيدة يستخدم فيها الشاعر آيات أخرى في تشكيل الصورة التي تعبر عن الآثار المدمرة للحب، ولكن الحوار يظل هو أبرز الآليات التي استخدمها الشاعر في تشكيل الصورة السابقة رغم أن الحوار ليس أداة أساسية من أدوات التصوير الشعري، وإنما هو الأداة الرئيسة في أجناس أدبية أخرى يؤدي فيها وظائف أساسية، وقد وفق أبو فراس توفيقا كبيرا في توظيف الحوار هنا في تشكيل صورة شعرية فنية تعكس بعداً مهماً من أبعاد رؤيته الشعرية في هذه القصيدة التي تضم مجموعة من الرؤية والأبعاد الشعورية المتكاملة على الرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى مفتقرة إلى الترابط ولكن تلك قضية أخرى ليس موضع إثارتها هنا.

وقد مزج الشاعر في هذه الصورة المركبة بين الحوار وبين وسائل التصوير الأخرى المألوفة مثل التشبيهات والاستعارات والتشخيص في تشبيه المحبوبة في اندفاعها بالمهر عندما يأرن، وتصوير نفسه بالقتيل بسبب هواها وتشخيص الأحزان بأن لها مسالك إلى القلب، وتشخيص البلى بأنه يسير إلى المحب على جسر من الهوى، وتشبيه الهوى بالجسر.

ويبدو أن هذه الصورة كان لها إلحاح خاص على وجدان الشاعر وخياله، حيث نراه يستدعيها في قصيدة أخرى متفقة في وزنها وقافيتها مع قصيدة «أراك عصيّ الدمع» حيث يقول في هذه القصيدة التي نظمها في بعض أكابر النساء من أهله وقد ذهب يودعها للحج:

وقـــائلـة: مـــاذا دهـاك؟ تعـــجـــبـــا
فـــقـلـت لهـــا: يـا هـذه أنت والـدهـر

أبالبين؟ أم بالهـجـر؟ أم بكليـهـمـا؟
تشـارك فـيـمـا سـاءني البين والهـجـر

(الديوان - ١٥١)

فهذان البيتان ينبعثان من نفس النبع الشعوري والفني الذي انبعث منه البيتان:

«فـــقـــالت: لقـــد أزرى بك الدهر بـعــــدنا
فـــقلت: مـــعـــاذ الله، بل أنت لا الدهر»

«وتـهلك بين الـهـــزل والجـــد مـــهـــجـــة
إذا مــا عـــداها الـبين عـــذبهـــا الـهـــجـــر»

والفارق أن السائلة في القصيدة الأخيرة تسأل بإخلاص وحسن نية، ويغلف سؤالها نبرة إشفاق حانية، ومن ثم فإن الشاعر لا يحملها وحدها وزر ماحل به وإنما يشرك معها الدهر، على حين أن الأولى تسأل بتخابث لا يخفى، بل إنها تقرر ولا تسأل ومن ثم كان رد الشاعر عليها بتحميلها وحدها كل الوزر فيما حدث له، وهكذا استطاع الشاعر باستبدال حرف واحد بحرف آخر أن ينتج هذا الفارق الدلالي الهائل البالغ حدّ التناقض، فما بين «لا» و«و» يتحول المعنى من النقيض إلى النقيض.

وجريا على النسق الدلالي الذي سار عليه الشاعر في كلتا القصيدتين فإنه يحمل كلاً من البين والهجر- ولكن على الإفراد - وزر إهلاك مهجته في قصيدة «أراك عصي الدمع» بعد أن حمل الحبيبة - على الإفراد أيضا - وزر ما حل به من عناء، وفي القصيدة الثانية يحمل البين والهجر أيضا - ولكن على الاقتران والاشتراك هذه المرة - وزر حدوث ماساءه، بعد أن حمل الحبيبة والدهر وزر مادهاه، فالشاعر يسير في كل من القصيدتين على نسق دلاليّ واحد، هو الإفراد في اجتراح الجرم في قصيدة «أراك عصي الدمع» والاقتران في القصيدة الثانية.

الصورة التشكيلية:

ويقصد البحث بالصورة التشكيلية تلك الصورة المبنية على تنسيق مجموعة من الزخارف اللغوية سواء كانت صوتية أو تركيبية أو حتى دلالية.

والصورة التشكيلية هنا شيء مختلف عما سماه الدكتور محمد نجيب التلاوي «القصيدة التشكلية» في كتابه القيم «القصيدة التشكيلية في الشعر العربي»(٧) لأن

المحور الأساسي الذي يدور حوله مفهوم «القصيدة التشكيلية» هو الشكل الكتابي، حتى إن الباحث نفسه يرى أن بعض النماذج التي أوردها للقصيدة التشكيلية في كتابه لاصلة لها بالشعر لأنها تجارب تشكيلية خالصة، يهتم أصحابها بالرسم الكتابي على حساب المحتوى الشعري.

أما التشكيل في «الصورة التشكيلية فيعتمد على عناصر لغوية خالصة، داخلة في صميم عملية التكوين الشعري، وصحيح أن الشاعر قد يبالغ أحيانا في الاهتمام بالزخارف التشكيلية على حساب العناصر الشعرية الأخرى، أو على حساب الدلالة الشعرية، ولكنه في النهاية لا يغفل شيئاً من ذلك كله»[٨].

فحين يقول أبو فراس:

سكرت من لحظه لا من مـــدامـــتـــه
ومـــال بالنوم عن عـــيني تمايله
ومـــا الســـلاف دهتني بل ســـوالفـه
ولا الشــمـول ازدهتني بل شـــمـائله
ألوي بعـــزميَ أصـــداغ لوين له
وغـــال صـــبـري مـــا تحـــوي غـــلائله

(الديوان - ٢٥٢ / ٢٥٣)

الصورة هنا مبنية على مجموعة من الزخارف الصوتية والتركيبية، تتمثل الزخارف الصوتية في هذه الجناسات الناقصة – بالمصطلح البلاغي – العديدة في الأبيات التي تواترت في نظام شبه نسقي، حيث ترد المفردة الأولى من طرفي الجناس في بداية الشطر – الأولى أو الثاني – وترد الثانية في نهايته: «مال – تمايله»، «السلاف – سوالفه»، «الشمول – شمائله»، «ألوى – لوين له»، «غال – غوائله» ومن ثم فإن النظام الزخرفي في الأبيات نظام مركب، يتمثل أولا في توارد الألفاظ المتشابهة الشكل المختلفة الدلالة، ويتمثل ثانيا في مجيء هذا التوارد على نسق معين، وحتى الجناس الذي شذ عن هذا النسق الخاص، وهو ذلك الجناس بين «دهتني» و«أزدهتني»

خضع لنسق آخر منتظم يتمثل في ورود كل لفظة من اللفظتين خبرا لمبتدأ منفي يتبعها اسم معطوف ببل، يضاف إلى هذا أن البيت الثاني اشتمل على تكرار نسق تركيبي واحد، حيث يتألف كلا الشطرين من: «حرف نفي + مبتدأ + خبر (جملة فعلية) + بل العاطفة + اسم معطوف.

الأول	:	فما	السلاف	دهتني	بل	سوالفه.
الثاني	:	ولا	الشمول	ازدهتني	بل	شمائله.

ولكن على الرغم من براعة التشكيل في هذه الصورة التشكيلية فإن حصيلتها الدلالية محدودة لا تتجاوز تكرار بعض المعاني والأفكار المألوفة كتشبيهه لتأثير نظرات الحبيبة بتأثير الخمر، وكذلك تصوير تأثير جمال سالفها - صفحة عنقها - وطابعها بتائير الخمر أيضا - وقد كرر الخمر في البيتين الأولين ثلاث مرات من خلال ثلاثة مترادفات: المدامة، والسلاف، والشمول - الخ هذه المعاني المألوفة المتبذلة، وتظل القيمة الفنية للصورة في النهاية كامنة في جمالها التشكيلي الخالص.

على أن الصورة التشكيلية لا تنحصر قيمتها دائما في جمال نسقها التشكيلي، بل إنها كثيرا ما تكون لها مساهمتها الواضحة في إنتاج الدلالة، فحين يقول أبو فراس في قصيدة يشكو فيها عقوق الأهل والأقارب:

وشـــــر عــــــدويك الـذي لا تحـــــارب

وخــــــيـــــر خـليـلـيـك الـذي لا تـنـاسـب

(الديوان - ٣٠)

نجد الشاعر يصوغ هذه الصورة من المزج بين عنصرين تشكيليين: أولهما شكلي يتمثل في التناسق التركيبي والتناسق الإيقاعي - اللذين سنحللهما بعد قليل - والآخر دلالي يتمثل في المقابلة، أو التقابل الدلالي بين مكونات كل تركيب من التركيبين اللذين يتكون منهما البيت: شر وخير، عدويك وخليليك، تحارب وتناسب.

يتألف البيت من تركيبين يشمل كل منهما أحد شطري البيت، والتركيبان يسيران على نسق متماثل تماما، حيث يتكون كل منهما من النموذج التركيبي التالي:

حرف عطف + مبتدأ + مضاف إليه مثنى + خبر + جملة صلة (جملة فعلية).

(الواو) (مفرد) (مضاف لكاف الخطاب) (اسم موصول) (حرف نفي وفعل مضارع).

الأول:	و	شر	عدويك	الذي	لا تحارب.
الثاني:	و	خير	صديقيك	الذي	لا تناسب.

وقد مزج الشاعر هذا النسق التركيبي الشكلي بالنسق الدلالي حيث جعل كل وحدة من وحدات النموذج التركيبي المتقابلة مضادة في الدلالة لنظيرتها في الشطر الآخر، فالمبتدأ «شر» في الشطر الأول مضاد في الدلالة للمبتدأ «شر» في الشطر الثاني، والمضاف إليه - المثنى المضاف إلى كاف الخطاب - «عدوّيك» مضاد في الدلالة أيضا لنظيره في الشطر الثاني «صديقيك» وجملة الصلة في الشطر الأول «لا تحارب» مضادة في الدلالة لنظيرتها جملة الصلة في الشطر الثاني «لا تناسب».

وبالإضافة إلى هذه الزخرفة الشكلية التركيبية يدعم الشاعر هذا التشكيل البديعي المركب بلون من النمنمة الإيقاعية المتمثلة في التوازن الإيقاعي بين كل وحدة من وحدات النموذج التركيبي في الشطر الأول ونظيرتها في الشطر الثاني، إذ تتفق كل وحدتين على المستوى الصوتي والصرفي معا، ولم يكتف الشاعر بتناظرهما على المستوى التركيبي، مما يضفي على التشكيل عنصرا إيقاعيا جديدا.

ويختم الشاعر كل هذه النمنمات والزخارف بتناسق إيقاعي أخير يتمثل فيما يعرف في المصطلح البلاغي والبديعي باسم «التصريع» وهو بناء شطري البيت على قافية واحدة، وقد بنى الشاعر قافية الشطر الأول على رويّ الشطر الثاني - والقصيدة كلها - وهو الباء المضمومة الموصولة بواو.

وعلى الرغم من هذا الاهتمام الشديد بالجانب التشكيلي فإنه لم يكن على حساب دلالة الصورة بل كان إحدى آليات إبرازها، فضلا عن أن القارىء لا يكاد يحس إلا بتأثيره الجمالي ودوره الإيحائي.

والسياق الدلالي الذي وردت فيه الصورة – وهو سياق يشمل القصيدة كلها – يدور كله حول أن العبرة في العداوة والصداقة، والمودة والبغضاء هي بالباطن وليس بالظاهر وبتمازج القلوب والأرواح وليس بتمازج الأنساب، فكثيرا ما يكون الظاهر خادعا، وكثيرا ما يخفي التقارب في الأنساب تنافرا بين الأرواح قد يصل إلى حد العداوة، والصورة التي بين أيدينا ترتفع بهذا السياق الدلالي إلى ذروة سامقة، وصحيح أن عنصر التقابل الدلالي – المقابلة – من بين عناصر التشكيل هو الذي قام بالعبء الأكبر في إنتاج هذه الدلالة، ولكن لا يمكن فصل هذا العنصر عن بقية عناصر التشكيل الأخرى التي تبين لنا من التحليل مدى امتزاجها وتداخلها، فالصورة تعكس عمق إحساس الشاعر بالمرارة والأسى نحو أهله وذوى قرابته، هذا الإحساس الذي يقف على مشارف الشعور بالعداء، ويزيد من عمق هذا الشعور أنه لا يستطيع إظهار موقف العداء من هؤلاء وإعلان الحرب عليهم، ومن ثم فإنهم ليسوا مجرد أعداء بل هم شر أنواع الأعداء، وبالمقابل يكون خير الأصدقاء هم أولئك الذين لا يمتون إليك بصلة قرابة أو نسب، وهذه النظرة الشديدة القتامة تعبر عن مدى عمق الجرح الذي أحدثه في وجدان الشاعر تجافي أهله وأقربائه.. وتمثل الصورة التشكيلية التي عرضنا لها ذروة هذا الإحساس الذي يبدأ بتفرق المذاهب بينه وبين قومه على الرغم مما يجمعهم من قرب في الأنساب والأصول، وأن أبعد الناس عن اجتراح ما يسيئه هم أبعدهم عنه قراب، وأقربهم إلى فعل ما يكره هم أشدهم منه قبراة، وأن قريبك هو من قاربك بالمودة لا من قاربك بالنسب، وأن جارك من جمع بينك وبينه الصفاء لا من جمع بينك وبينه السكن:

أراني وقومي فرقتنا مذاهب
وإن جمعتنا في الأصول المناسبُ
فأقصاهُم أقصاهُم من مساءتي
وأقربهم مما كرهت الأقارب
غريب وأهلي حيث ماكان ناظري
وحيد وحولي من رجالي عصائب

نسـيـبك من ناسبت بالود قلبه
وجارك من صافيته لا المصاقب

وأعظم أعداء الرجال ثقاتها
وأهون من عاديته من تحارب

(الديوان - ٢٩ / ٣٠)

ومن ثم فإن الصورة التي معنا تأتي قمة لهذا التدرج الدلالي وتتويجا له، وفي الأبيات صور أخرى تحمل ملامح تشكيلية متفرقة، ولكن أية منها لم تبلغ ما بلغته صورتنا من تأنق في الصياغة وبراعة في التشكيل.

وهذا النمط من أنماط الصورة يشيع كثيرا في ديوان أبي فراس، وأكثر نماذجه شيوعا هو نموذج التناسق التركيبي، الذي قد يمتزج أحيانا بلون من التناسق الصوتي والإيقاعي، ومن أمثلته:

وزندي - وهو زندك - ليس يكبو
وناري - وهي نارك - ليس تخبو

وفرعي فرعك السامي المعلّى
وأصلي أصلك الزاكي وحسب

(الديوان - ٤١)

وأيضا:

ولا أنا من كل المطاعم طاعم
ولا أنا من كل المشارب شارب

(الديوان - ٤٧)

وأحيانا يبني الشاعر الصورة التشكيلية على لون من التكرار النسقي للفظ من الألفاظ أو عبارة من العبارات، ومن النماذج الواضحة التي استخدم فيها أبو فراس هذا الأسلوب التكراري في تأليف الصورة التشكيلية القصيدة التي كتبها في رثاء أمه

حين بلغه خبر وفاتها وهو أسير عند الروم، فالقصيدة كلها تقوم على مجموعة من الصور التشكيلية المبنية على تكرار لفظة أو صيغة أو عبارة تكرارا نسقيا منتظما.

فالأبيات الثلاثة الأولى يكرر في أشطارها الأولى عبارة «أيا أم الأسير، سقاك غيث» ويأتي النمط التشكيلي التكراري فيها على هذا النحو:

أيا أم الأسير سقاك غيث
بكره منك ما لقي الأسير
أيا أم الأسير سقاك غيث
تحيّر، لا يقيم ولا يسير
أيا أم الأسير سقاك غيث
إلى من بالفدا يأتي البشير

(الديوان - ١٨٣)

أما البيت الرابع فيبدؤه بعبارة «أيا أم الأسير» ولكنه يكمل الشطر بعبارة أخرى تمهيدا لتركه هذا النمط من التكرار.

وبعد عدة أبيات يبني صورة تشكيلية جديدة قوامها نسق جديد من أنساق التكرار، تتكون وحدة التكرار فيه من النموذج التركيبي التالي:

لام الأمر + الفعل المضارع يبكي (مجزوما) + كاف المخاطبة (العائد إلى الأم) مفعولا به + فاعل (مركب إضافي صدره كلمة «كل» وعجزه - المضاف إليه - يتغير مع كل تكرار جديد). وتجيء الصورة التشكيلية التكرارية على النحو التالي:

ليبكك كل يوم صمت فيه
مصابرة وقد حميَ الهجير
ليبكك كل ليل قمت فيه
إلى أن يجتدى الفجر المنير
ليبكك كل مضطهد مخوف
أجرتيه (!) وقد عز المجير

ليبكك كل مسكين فقير
أغثته (!) وما في العظم رير

ثم ينتقل أخيرا إلى نمط جديد من التكرار تتكون وحدته من صيغة نداء «أيا أماه» + مركب إضافي صدره كم الخبرية وعجزه يتغير مع كل تكرار جديد:

أيا أماه كم هم طويل
مضى بك لم يكن منه نصير
أيا أماه كم سر مصون
بقلبك، مات ليس له ظهور
أيا أماه كم بشرى بقربي
أتتك ودونها الأجل القصير

ومن المقرر أن كل نسق تكراري هو بالضرورة تناسق تركيبي، ولكن النسق التكراري يزيد على التناسق التركيبي أن وحدات النموذج التركيبي المتناسق تتكرر بألفاظها.

ونلاحظ في النهاية أنه بمقدار غنى القصيدة بالصور التشكيلية المبنية على نماذج مختلفة من التكرار النسقي فإنها فقيرة في مجال العطاء الدلالي، حيث نفتقد فيها النبض الشعوري الحار الذي يطالعنا من كثير من شعر الشاعر الذي يتحدث فيه إلى أمه وهو في الأسر، ولا يقف الأمر عند حدود الفقر الدلالي بل إن القصيدة تقف في الكثير من أبياتها على مشارف الركاكة، وتردد فيها بعض الأخطاء اللغوية في مثل «أجريته» و«أغثيته» حتى إن المرء يتشكك في أن كاتب هذه القصيدة هو نفسه كاتب ذلك الشعر الفياض بالنبض الصادق والنصاعة اللغوية والجمال الفني.

الصورة التناصية:

شاعت في شعر أبي فراس - شأن الشعر العربي كله - الصور التي تعتمد على استدعاء التراث السابق على نحو أو آخر من أنحاء الاستدعاء، ولم يكن أبو فراس

بدءا في هذا المجال، حيث «يمكن القول بدون كبير تجوز بأن علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته، فهذه العلاقة وإن وهت في بعض العصور، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر إلى عصر فهي لم تنقطع أبدا، حيث لم يكف الشاعر العربي في أي عصر من العصور عن استرفاء تراثه واستلهامه على أي نحو من أنحاء الاسترفاء والاستلهام، ولم يكف نقدنا العربي أيضا منذ أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في إطار أو آخر، وتحت عناوين متعددة، مثل «السرقات الأدبية» و«المعارضات» و«التشطير والتربيع والتخميس» وغيرها، وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعري والأدبي عامة» [٩].

وصحيح أن استدعاء أبي فراس للتراث في صوره التناصية كان يتم في إطار ما ألف نقادنا القدامى أن يدرسوه في إطار ما سموه بالسرقات الأدبية شأن تعامل شعرائنا القدامى جميعا مع مروثهم، حيث لم يوظفوا هذا التراث المستلهم في حمل دلالات رمزية جديدة وإنما كانوا يكتفون في أفضل الأحوال بإعادة صياغته، ويكتفون في أحيان أخرى بمجرد الاستشهاد به، أو تضمين شعرهم نماذج منه، وهكذا فعل أبو فراس، حيث لم يضف على نصوصه المستدعاة أية دلالة رمزية جديدة، ولم يترك مكونات هذه النصوص - إلا فيما ندر - تتخلل نسيج صوره الشعرية وتتفاعل مع مكوناته الخاصة، ومع ذلك فإننا نعتبر أن مثل هذه الصورة المتواضعة من صور التناص ضربا من ضروب الصورة الفنية بالمفهوم الذي ارتضاه هذا البحث، ومن حدود هذا المفهوم أن أية عبارة تحمل دلالة أكثر من دلالتها المعجمية الحقيقية تعتبر صورة، ولاشك أن النص المقتبس يحمل في سياقه الجديد دلالة مضافة إلى دلالته الحقيقية لأنه في أبسط الأحوال يعبر عن موقفين مختلفين مهما تشابها، ولأن الشاعر حين يستدعي نصا آخر - بأي صورة من صور الاستدعاء - فإنه يضع في اعتباره أن هذا النص قد ارتبط في وجدان المتلقي بظلال إيحائية معينة، وقيم روحية ووجدانية وفكرية خاصة وهو يريد أن يثير في وجدان هذه المتلقي كل هذه الظلال والإيحاءات والقيم وأن يربط رؤيته الخاصة بها إدراكا منه بأنه حين يصل رؤيته بهذا التبع فإنه «يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، وذلك لأن

المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة»[١٠]. وإذا كان أبو فراس لم يوظف النصوص التراثية المستدعاة توظيفا رمزيا فنيا بتحميلها دلالات رمزية جديدة فإنه كان يستغل هذه النصوص وما ارتبط بها من ظلال دلالية في تشكيل صوره التناصية، فحين يقول مثلا في مقطوعة غزلية يتغزل فيها بفتاة فارسية تدلّ عليه وكأنها تحاسبه على ما فعل العرب بالفرس في يوم ذي قار، وكأنها تطلب لديه ثأر أعمامها وأخوالها من الفرس:

بعد ما كرت السنون وحالت
دون ذي قار الدهور الخوالي
أيها الملزمي جرائر قومي
بعدما قد مضت عليها الليالي
لم أكن من جناتها علم الله، وإني بحرها اليوم صال

(الديوان - ٢٥٧ / ٢٥٨)

فإنه يستدعي بيت الحارث بن عباد المشهور «لم أكن من جناتها....» حين أرسل ابنه بجيرا إلى مهلهل بن ربيعة طالبا منه أن يضع حداً لحرب البسوس التي استمرت بين بكر وتغلب لمدة أربعين سنة بسبب قتل جساس بن مرة لكليب بن ربيعة شقيق المهلهل، وكان الحارث قد اعتزل الحرب بين الحيين الشقيقين، وهو من زعماء ربيعة وحكمائها، ولما رأى الحرب قد طال أمدها أرسل ابنه بجيرا إلى مهلهل ليقتله فداء لأخيه كليب، ولكن مهلهلاً قتله قائلاً «بؤبشسع نعل كليب» فدفع ذلك الحارث إلى أن يشارك في الحرب ضد مهلهل قائلاً قصيدته المشهورة «قربا مربط النعامة مني» التي منها هذا البيت الذي استدعاه أبو فراس ليجعله عماد صورته التناصية السابقة، مستغلا كل ما ارتبط بالبيت من ظلال نفسية وتاريخية، وإن كان قد أورده في سياق مخالف لسياقه الأول في قصيدة الحارث، فالبيت في قصيدة الحارث ورد في سياق شديد الجدية والسموّ النفسي النبيل على حين أنه في قصيدة أبي فراس يأتي في

سياق لا يكاد يكون مناقضا لسياقه الأول، وهذا التناقض يفجر لونا من المفارقة يضاف إلى الرصيد الدلالي للصورة.

وقد يورد أبو فراس النص المستدعى بلفظه كما فعل هنا، وكما فعل أيضا في مقطوعة أخرى من ثلاثة أبيات يقول فيها:

أيا قومنا لا تنشبوا الحرب بيننا
أيا قومنا لا تقطعوا اليد باليد
عداوة ذي القربى أشد مضاضة
على المرء من وقع الحسام المهند
فيا ليت داني الرحم منا ومنكمُ
إذا لم يقرب بيننا لم يبعد

(الديوان - ١١٢ / ١١٣)

حيث يستدعي في البيت الثاني بيت طرفة المشهور في معلقته:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة
على المرء من وقع الحسام المهند

مع تغيير طفيف استبدل فيه عبارة «عداوة ذي القربى» بعبارة «وظلم ذوي القربى» في بيت طرفة، كما أنه استخدمه في سياق مماثل للسياق الذي أنشأ فيه طرفة بيته، فكلا الشاعرين يورد البيت في سياق معاتبة قومه على تقطيع أواصر القربى بينهم وبينه، مما جعل إيحاء البيت يصب في السياق الدلالي لأبيات طرفة، وليست هذه سمة إيجابية، بل لعلها أقرب إلى أن تكون سمة سلبية لأنها تعني أن الشاعر لم يستطع أن يفجر في النص المستدعي طاقات إيحائية جديدة تثري الرصيد الإيحائي لصورته، ولكن صنيع أبي فراس يستدعي إلى الأذهان ما ارتبط ببيت طرفة - وبمعلقته كلها - من ظلال إيحائية لصورة ذلك الفارس الشاب المدلل الذي يعمل لرفعة شأن قومه بشجاعته وكرمه ونبله وشعره، ولكنهم يجازون إحسانه بالإساءة، ويجدّون في قطع أواصر المودة بينهم وبينه، هذا فضلا عن أن البيت في سياقه الأولي يحوي صورة فنية

تجسد الإحساس بظلم الأقرباء وعداوتهم، فيشبه هذا الإحساس بوقع الحسام المهند، بل يجعله أشد إيلاما للنفس من وقع هذا الحسام.

وأحيانا كان أبو فراس يكتفي باستدعاء معنى النص التراثي، معيدا صياغة هذا المعنى بعبارته الخاصة، وربما كان مثل هذا الاستدعاء يتم أحيانا بدون قصد من الشاعر وبدون وعي منه، وإنما نتيجة لاتساع محفوظه من التراث كانت بعض معاني محفوظاته تتسلل إلى شعره دون أن يدري، وقد أخرج الثعالبي في يتيمته بعض هذه الاستدعاءات على نحو عابر وهو يعرض نماذج من شعر أبي فراس، مثل قوله من قصيدة يتعجب فيها من دبيب الشيب في رأسه وهو في شبابه:

وما زادت عن العشرين سني
فما عذر المشيب إلى عذاري

ويعلق صاحب اليتيمة على ذلك بقوله: «أخذه من قول أبي نواس:

وإذا عددت السن كم هي لم أجد
للشيب عذرا للنزول براسي» [11]

وكذلك قوله من قصيدة أخرى يفخر فيها بشجاعة قومه وكرمهم، وأنهم يداوون بجودهم ما أحدثته شجاعتهم بخصومهم من جراح:

ونحن متى رضينا بعد سخط
اسونا ما جرحنا بالنوال

ويعلق الثعالبي على البيت بقوله: «أخذه من قول أبي نواس:

وكلت بالدهر عينا غير غافلة
بجود كفك تأسو كلّ ماجرحا» [12]

وقد نقل أبو فراس النص من سياق المدح الذي ورد فيه عند أبي نواس إلى سياق الفخر، وهما سياقان شقيقان لأن الفخر في النهاية لون من المدح ولكنه مدح للذات وللعشيرة، يضاف إلى هذا أن البيت في سياقيه لدى أبي نواس وأبي فراس يتضمن

صورة فنية بارعة تصور العطاء لونا من المعالجة للجراح، ولكن صورة أبي نواس أكثر براعة لأنها أولا: صورة مركبة تمزج صورتين إحداهما في الأخرى حيث تجعل الدهر هو الجاني الذي يجرح فتشخصه وأن عطاء الممدوح هو الذي يأسو هذه الجراح ويداويها، ويمزج أبو نواس إحدى الصورتين بالأخرى ليؤلف منهما هذه الصورة المركبة، أما بيت أبي فراس فقوامه صورة بسيطة تجعل من عطائهم علاجا لما أحدثوه بخصومهم من جراح، وثانيا لأن أبا نواس يجعل الممدوح معالجا لما أحدثه الدهر بالناس من جراح، فهو متفضل في هذا، أما أبو فراس فيجعل عطاءه وعطاء قومه علاجا لما أحدثوه هم بخصومهم من جراح، ومن ثم فإن هذا العطاء أقرب إلى أن يكون لوناً من التكفير عن الذنب، ولا فضل لهم فيه، فضلا عما فيه من حط من شأن الخصوم وكأنهم يقبلون ثمن ما تحملوه من الشاعر وقومه، وهو معنى لا يليق بالسياق الذي ورد فيه.

ولم يقف أبو فراس في استدعاءاته للتراث عند حدود الموروث الشعري، وإنما ضمن أشعاره نصوصا من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وأحيانا كان يضمن شعره النص القرآني بألفاظه مثل قوله:

كـــذلك الله كل وقت

يزيد في الخلق ما يشاء

(الديوان - ١٤)

ففي البيت تضمين لجزء من الآية الأولى في سورة «فاطر»: (الحمد لله فاطر السموات والأرض، جاعل الملائكة رسلا أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع، يزيد في الخلق ما يشاء، إن الله على كل شيء قدير).

وقد ورد هذا التضمين في سياق لا يلائم جلال الآية الكريمة وقداستها، ويذكرنا بتضمينات أبي نواس العابثة للآيات الكريمة والأحاديث الشريفة، فالبيت جاء في سياق وصف أبي فراس لجمال غلام وصفا حسيا خالصا، وقد جاء ختاما لمقطوعة من ثلاثة أبيات، يسبقه البيتان التاليان:

كـــان قـــضــــيـــبـــا لـه انثناء

وكـــــان بدرا لـه ضـــــيـــــاء

فــــــزاده ربـه عـــــــذارا

تم بـه الحـــسن والبـــهـــاء

وأحيانا يضمن الشاعر أبياته معنى النص القرآني دون ألفاظه كما في قوله:

فـــلا أمل غـــيـــر عـــفـــو الإله

ولا عـــمل غـــيـــر مـــا قـــد قـــضى

فـــإن كـــان خـــيـــرا فـــخـــيـــرا تنال

وإن كـــان شـــرا فـــشـــرا ترى

(الديوان - ١٢)

ففي البيتين تضمين لمعنى الآيتين السابعة والثامنة من سورة «الزلزلة»: (فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره) والسياق الذي استدعى فيه الشاعر معنى الآيتين سياق ملائم تماما، فالقصيدة التي ورد فيها البيتان قصيدة حكمية وعظية، ولذلك تكاد تخلو تماما من الصور ومن الفن الشعري عموما، باستثناء لمحات متناثرة من بينها هذه الصورة التناصية التي تحمل إلى جانب دلالتها المعجمية إيحاءات النص القرآني الكريم، ومن ثم فإنها تدخل في إطار المفهوم العام للصورة الفنية.

الصورة القصيدة:

وردت في الديوان مجموعة من المقطوعات الشعرية القصيرة التي يتكون كل منها من بيتين أو ثلاثة، ويتألف كل مقطوعة من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة، أو ومضة نفسية واحدة، أو فكرة واحدة، وقد تكون بعض هذه المقطوعات مجتزأة من قصائد طويلة أهملها الرواة ولم يحتفظوا منها إلا بهذه المقطوعة، لكن تلك المقطوعات على كل الأحوال تظل في صورتها الأخيرة نماذج لما يمكن أن نسميه «الصورة

القصيدة» حيث تتألف القصيدة القصيرة من مجرد صورة، قد تكون صورة بسيطة أو مركبة، ومن نماذج هذه الصورة القصيدة التي يخاطب فيها سيف الدولة:

أيا عاتبا لا أحمل الدهر عتبه
علي، ولا عندي لأنعمه جحد
سأسكت إجلالا لعلمك أنني
إذا لم تكن خصمي لي الحجج اللد

(الديوان ١١٢)

فهذه صورة قصيدة يمتزج في نسيجها الدلالي مجموعة من الخيوط الشعورية والنفسية المتشابكة، حيث يتعانق الاعتذار بالحب الصادق لسيف الدولة بالاعتزاز بالذات، هذا الاعتزاز الذي يكاد يحجب خيط الاعتذار، ويكاد يتهم سيف الدولة بضعف الحجة، فهو لا يسكت اقتناعا بحجته وإنما يسكت «إجلالا» لسيف الدولة، بل هو أكثر من ذلك لا يسكت إلا لعلم سيف الدولة أن له هو الحجة الأقوى، ولا يسكت إلا لأن خصمه هو سيف الدولة، وهكذا تتعانق الخيوط النفسية وتتقاطع وتتفاعل لتنتج لنا في النهاية هذه الصورة القصيدة أو القصيدة الصورة.

ومن قبيل الصورة القصيدة أيضا قوله في العتاب:

وكنت إذا ما نابني منك نائب
لطفت لقلبي أو يقيم لك العذرا
وأكره إعلام الوشاة بهجره
فأعتبه سرا وأشكره جهرا
وهبت لضني سوء ظني ولم أدع
على حاله قلبي يسر له شرا

(الديوان - ١٦٠)

وهذه بدورها قصيدة يتألف نسيجها من عدة خيوط شعورية وفنية متداخلة، أبرزها – على المستوى الشعوري – العتاب، يعانقه خيط آخر هو خيط الوفاء من

الشاعر، وإن كان خيط العتاب ينضح عليه حتى ليتحول تعبير الشاعر عن وفائه تعبيرا غير مباشر عن عتاب هذا الذي يقابل الوفاء بالهجر، ويتجسد كل من هذين الخيطين الشعوريين في مجموعة من الصور التفصيلية أو الكسر التصويرية التي يمزجها الشاعر في نسيج تصويري واحد مركب، ومن هذه الصور التفصيلية تلطف الشاعر من قلبه ومخادعته له حتى يقيم العذر لذلك المعاتب، ومنها أيضا العتاب السري لذلك الهاجر مع حمده في الجهر، ومنها تصويره لكتمان سوء ظنه فيه واحتفاظه به لنفسه ضمن ما يحتفظ به من الأسرار التي ضن بها على الآخرين بأنه قد وهب سوء ظنه هذا لضنه، وتشكل كل هذه التفاصيل الصورة الكلية أو الصورة القصيدة التي يزركشها بمجموعة من الزخارف التشكيلية، مثل ذلك التوازن التركيبي والإيقاعي بين «فأعتبه سرا» و«وأشكره جهرا» بالإضافة إلى التقابل الدلالي بينهما، وأخيرا ذلك التناسب الصوتي – الجناس – بين «ضنّي» و«ظنّي» إلى غير ذلك من الكسر التصويرية الأخرى التي لا يعنينا كثيرا رصدها تفصيلا بقدر ما يعنينا تآزرها واندماجها لتشكل في النهاية هذه الصورة القصيدة.

ومن هذا القبيل أيضا هذه القصيدة البيتين اللذين قالهما عقب هزيمة عسكره نتيجة لمخالفتهم الخطة التي وضعها لهم:

كيف أرجو الصلاح من أمر قوم
ضيعوا الحزم فيه أي ضياع

فمطاع المقال غير سديد
وسديد المقال غير مطاع

(الديوان - ٢٠٣)

ومن الواضح أن أبرز مكونات هذه الصورة القصيدة ما احتواه البيت الثاني من زخارف تشكيلية بحيث يمكن اعتباره في ذاته صورة تشكيلية مركبة تتألف من مجموعة من التوازنات التركيبية والإيقاعية والدلالية، حيث يتوازن الشطر الثاني تركيبيا وإيقاعيا مع الشطر الأول على المستوى الشكلي كما يتقابلان على المستوى الدلالي فيما يعرف

في المصطلح البلاغي بالعكس أو التبديل، وكذلك المقابلة بين مطاع وغير مطاع وسديد وغير سديد، ولكن هذه الصورة القصيدة التي تشمل البيتين معا.

وهذا النمط من أنماط الصورة - أو أنماط القصيدة - شديد الشيوع في ديوان أبي فراس حتى لقد بلغ خمسا وثلاثين ومائة صورة قصيدة تتراوح أطوالها مابين بيتين وثلاثة، منها ثمانون من القصائد ذات البيتين وخمس وخمسون من القصائد ذات الثلاثة الأبيات، ويمكننا أن نضيف إليها ثلاثين قصيدة أخرى إذا أدخلنا في حسابنا القصائد ذات الأربعة الأبيات.

الصورة المكررة:

ثمة مجموعة من الصور المختلفة الأنماط ولع أبو فراس بتكرارها، بنصها أحيانا، وبموادها ومكوناتها أحيانا أخرى بعد إعادة تشكيلها في صياغة جديدة، وقد يكون النوع الأول نتيجة لتخليط الرواة وهو أمر شائع في تراثنا الشعري حيث ينقل بعض الرواة بيتا أو أبياتا من قصيدة إلى أخرى إذا اتفقت القصيدتان في الوزن والقافية فتأتي الصورة مكررة بنصها أو بتحوير طفيف، ولكن هذا النمط شديد الندرة في ديوان أبي فراس ويأتي دائما مع نوع من التحديد يختلف مداه، ومن أمثلته ما أشرنا إليه في مبحث الصورة الحوارية من تصويره لما حلّ به من ضنى وهوان باعتباره نتيجة لفعل الحبيبة والدهر، أو الحبيبة لا الدهر «أنت والدهر» و«أنت لا الدهر» وكذلك تصويره لرغبته في الإسراع إلى الحبيبة - لولا ما يحول دون ذلك من حوائل بركوب أعناق الرياح، حيث ترد هذه الصورة بنصها في قصيدتين قصيرتين، يقول في أولاهما:

ولو انى أملك فيه امري
ركبت إليه اعناق الرياح

(الديوان - ٨٢)

ويقول في الثانية:

اقمت، ولو اطعت رسيس شوقي
ركبت إليك اعناق الرياح

(الديوان - ٨٣)

ومنها كذلك تصويره لاتساع شقة البعد بينه وبين محبيه بأن ملك قيصر يحول بينه وبينهم، فيقول في قصيدة كتبها وهو في الأسر موجهة إلى سيف الدولة:

وقد كنت أخشى الهجر والشمل جامع
وفي كل يوم لفتة وخطاب
فكيف وفيما بيننا ملك قيصر
وللبحر حولي زخرة وعباب

(الديوان - ٣٥)

ثم يكرر نفس الصورة في قصيدة صورة موجهة إلى أخيه من القسطنطينية:

لقد كنت أشكو البعد منك وبيننا
بلاد إذا ما شئتُ قرّبها الوخد
فكيف وفيما بيننا ملك قيصر
ولا أمل يحيي النفوس ولا وعد

(الديوان - ٩٠)

وأما الصور التي كان يعيد صياغتها مع الاحتفاظ بموادها الأساسية ودلالتها العامة فكثيرة في الديوان، منها الفكرة التي تدور حول أنه وقومه لا يقبلون إلا الصدارة أو الموت دونها، ويعبر عنها بصورة مكوناها الأساسيان الصدر أو القبر، ومن ذلك قوله عندما اقتيد أسيرا إلى خرشنة:

من كان مثلي لم يبت
إلا أسيراً أو أميرا
ليست تحل سراتنا
إلا الصدور أو القبورا

(الديوان - ١٧٦)

ثم يكرر الصورة مرة أخرى في رائيته المشهورة بعد إعادة صياغتها، وإضافة بعض المكونات التصويرية الأخرى التي لا تخرج بالصورة عن سياقها الدلالي العام، فيقول:

ونـــحـــن انـــاس لا تـــوســـط عـــنـــدنـــا

لـنـا الـصـــدر دون الـعـــالمين أو الـقــبـــر

(الديوان - ١٨٢)

وفي هذه الصياغة الثانية للصورة يصرح بفكرة رفض التوسط، وهي الفكرة التي تركها تفهم من السياق الدلالي للصورة في الصياغة الأولى.

ومن الصور التي ولع بتكرارها أيضا تشبيهه للحبيبة بالغزال في جمال تكوينها وبالشمس في بهائها، مع استعمال لفظ «الغزالة» للدلالة على الشمس لتحقيق لون من التجنيس بينها وبين الغزال، فنراه يقول في إحدى القصائد الغزلية:

إن الـغـــــــــزالـة والـغـــــــــزا

ل لـفـي ثـنـايـاه وجـــــــيـــــــده

(الديوان - ١٠٤)

ويقول في قصيدة أخرى في صياغة أخرى للصورة:

إن الـغـــــزالـة والـغـــــزالـة اهـدتـا

وجـــهـــا إلـيك إذا طلـعت وجـــيـــدا

(الديوان - ١١٣)

ومن الصور التي ولع بها ولعا شديدا وكررها كثيرا في الديوان تصويره لتأثير نظرات المرأة الجميلة بوقع السهام أو السيوف، حتى إنه ليكررها أحيانا في القصيدة الواحدة، فيقول:

كـــيـف اتـقـــاء لحـــاظـه وعـــيـــوننـا

طرق لأســـهـــمـــهـــا إلـى الأحـــشـــاء

(الديوان - ١٥)

وبعد بحث واحد يقول:

كـــيـف اتـقـــاء جـــاذر يرمـــيـنـنـا

بظبى الصـــوارم من عـــيـــون ظبـــاء

ويقول في قصيدة أخرى:

كلما عادني السلوّ رماني

غنج ألفاظه بسهم مصيب

(الديوان - ٦١)

ويقول في قصيدة ثالثة:

أغرن على قلبي بخيل من الهوى

فطارد عنهن الغزال المغازل

بأسهم لفظ لم تركب نصالها

وأسياف لحظ ماجلتها الصياقل

(الديوان - ٤٢)

ولاشك أن هذه الصور بينها قدر من التفاوت الصياغي الدقيق الذي يترتب عليه بالضرورة تفاوت دلالي بنفس القدر، ولكن تظل الملامح والمكونات الأساسية في كل صورة، وطريقة الصياغة هي هي بين الصور المكررة، ومن ثم يظل الخط الدلالي الأساسي هو نفسه في كل الصور المكررة.

مواد الصورة ومصادرها:

لقد كان شعر أبي فراس تعبيرا شديد الصدق عن حياته، حتى لقد كان في أحيان كثيرة يقف على مشارف التقريرية والمباشرة لولا رهافة إدراكه للخيط الدقيق الفاصل بين بساطة الفن السهل الممتنع وفجاجة الواقع، ومن ثم كانت الينابيع الأساسية التي يمتاح منها أبو فراس مواد صوره هي آفاق همومه ومشاغله، الكبرى، ولما كانت الحرب هي شاغله الأول وهمه الأكبر فقد كانت من ثم المصدر الأول لمواد صوره، بأسمائها، وأسلحتها، وآلياتها، وفرسانها، وأيامها، وقبائلها، حيث يتكرر لفظ الحرب ومرادفاته بكثرة لافتة للنظر: المعارك، الوقائع، الوغى.. الخ، كما تكرر - بنسبة أقل - أسماء أسلحتها وأدواتها من سيوف ورماح وسهام وقسي، وخيول، وجيوش

بكل حقولها الدلالية من مشتقات وأوصاف ومرادفات ومضادات.. الخ، وكذلك ما يحدث فيها من ضرب وطعن ورمي وقتل وأسر، ويشيع لفظ الأسر ومشتقاته ومرادفاته شيوعا كبيرا في الديوان، خاصة في الروميات التي أنشأها وهو في أسر الروم، كما تردد أسماء بعض القبائل والأشخاص الذين يشاركون في المعارك، وثمة قصيدة غريبة وجهها أبو فراس إلى الدمستق قائد جيش الروم حين قال لأبي فراس «إنكم كتاب ولا تعرفون الحرب» فأجابه أبو فراس «نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة، فهل نفعل ذلك بالسيوف أم بالأقلام؟» ثم كتب هذه القصيدة التي يذكر فيها أسماء عدد من فرسان الروم الذين هزمهم، ويخضع هذه الأسماء الخارجة عن الصيغ العربية لوزن الطويل الذي كتب عليه القصيدة، ولكن كل ذلك كان على حساب المستوى الفني للصورة والدلالة الشعرية لها فجاءت الصياغة على قدر كبير من الركاكة والخواء من الدلالة الشعرية ذات القيمة، يقول في جزء من هذه القصيدة:

فسل بردسا عنا أخاك وصهره
وسل آل برداليس أعظمكم خطبا
وسل قرقواسا والشميشق صهره
وسل سبطه البطريق أثبتكم قلبا
وسل آل بهرام وآل بلنطس
وسل آل منوال الجحاجحة الغلبا
وسل بالبرطسيس العساكر كلها
وسل بالمنسطرياطس الروم والعربا

(الديوان - ٥٢)

ولعل ركاكة الصياغة وسذاجة المضمون ليستا في حاجة إلى إشارة في هذه الأبيات.

ولقد كانت الهموم الثلاثة الأخرى التي تتنازع المرتبة الثانية من اهتمام أبي فراس هي الفخر والعتاب والمدح - ولقد كان سيف الدولة ممدوحه الوحيد - وهذه الهموم الثلاثة بدورها تدور في فلك الحرب، فمحور فخره هو شجاعته وانتصاراته وانتصارات قومه، كما كان عتابه الأساسي لسيف الدولة على تباطئه في فدائه بعد أن أبلى في

الحروب التي خاضها تحت راية سيف الدولة أحسن البلاء ومن ثم فلم يكن يتوقع أن يكون جزاؤه على كل هذا إهمال ابن عمه لفدائه، أما مدحه لسيف الدولة فقد كان محوره الأساسي شجاعة سيف الدولة وانتصاراته وبطولاته، ونتيجة لذلك كله شاع المعجم الحربي في كل هذه الأغراض - بالمصطلح الموروث - في شعر سيف الدولة حتى إننا نادراً ما نجد في الديوان قصيدة فخر أو قصيدة عتاب أو قصيدة مدح ليس خط الحرب مكونا من مكوناتها الأساسية.

بل لقد بلغ من اهتمام أبي فراس بالمعجم الحربي أن استعار مفرداته لتشكيل صوره في سياقات دلالية هي أبعد ما تكون عن سياق الحرب، مثل الغزل، ووصف الطبيعة، ولقد أوردنا في مواضع سابقة نماذج من شعره التي يشبه فيها نظرات الجميلات بوقع السهام أو ضرب السيوف، ومثل هذه الصور شديدة الشيوع في شعره:

كلما عادني السلوّ رماني
غنج ألحاظه بسهم مصيب
فاترات، قواتل، فاتنات
فاتكات سهامها في القلوب

(الديوان - ٦١)

أغرن على قلبي بجيش من الهوى
فطارد عنهن الغزال المغازل
بأسهم لفظ لم تركب نصالها
وأسياف لحظ ماجلتها الصياقل

....

....

أراميتي كل السهام مصيبة
وأنت لي الرامي، وكلّي مقاتل

(الديوان ٢٤٢ / ٢٤٣)

وحين يريد وصف الدوائر التي تحدثها الرياح على صفحة مياه البرك فإنه شبهها ببيض الصحائف وقد نثرت على حلق الدروع:

انـــظـــر إلـــى زهـــر الـــربـــيـــع
والمـاء فـي بـرك الـبـــديـع

وإذا الـريـاح جـــرت عـلـيـ
ـه في الـذهـاب وفـي الـرجـــوع

جـــرّت عـلى بـيـض الـصـــفـــا
ئـح بـيـنـنـا حـلـق الـدروع

(الديوان - ٢١٣)

وإذا ما أراد أن يصور فصاحته وتأثير كلماته الباتر فإنه يشبه لسانه وشدة وقعه على الخصوم بالسيف القاطع الذي يقد الدرع ولابسه:

جـنـانـي مـــا عـلـمـت ولـي لـســان
يـقـــدّ الـدرع والإنـســـان عـــضـب

(الديوان - ٤٠)

وإذا كان مجال الحرب وما يتصل بها هو المصدر الأول لمواد التصوير عند أبي فراس فإنه استمد إلى جانب ذلك مواد من كل مظاهر الطبيعة الحية والجامدة، الجبال، والوديان، والأنهار، والأشجار، والحيوانات، والليل، والنهار، والسحب، والأمطار....الخ، وبالطبع فقد كان يمتاح من هذه المصادر المواد الغفل للصورة ثم يشكلها وفقا للسياق الدلالي الذي ترد فيه الصورة، وقد يستخدم المادة الواحدة في عدة صور مختلفة الدلالة إلى حدّ التناقض أحيانا.

ولاشك أن معجم أبي فراس الشعري يحتاج إلى دراسة خاصة ليس هذا مجالها وإنما نكتفي هنا بهذه اللمحة العامة التي تستلزمها الغاية الأساسية لهذا البحث عن «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس».

وأرجو أن يكون البحث قد نجح في تقديم رؤية لهذه القصيدة تساهم في إلقاء مزيد من الضوء على شعر هذا الشاعر الفارسي الذي لم يلق شعره ولاحياته ماهما جديران به من الاهتمام.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الهوامش

١ – سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد ١٩٨٢، ص ٢١.

٢ – السابق، ص ٢٢.

٣ – أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق وشرح إيليا الحاوي، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١ (تاريخ المقدمة)، ص ٥٩ – ٦٠.

٤ – أبو فراس الحمداني: ديوانه، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ – ١٩٩٣، ص ١٤، وسنكتفي بعد ذلك بالإشارة إلى صفحات الديوان في المتن.

٥ – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح الشيخين محمد عبده ومحمد الشنقيطي، نشر دار المنار (د. ت) ص ٣١٤.

٦ – انظر: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م، ص ٧٤ – ٧٧، ٨٥ – ٨٦.

٧ – نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

٨ – اكتسب مصطلح «الزخرف» ظلالا دلالية سلبية في النقد العربي حيث ارتبط بالتكلف والتصنع البديعي على حساب الدلالة، ولكنه في سياق الحديث عن «الصورة التشكيلية» هنا يحمل دلالة إيجابية خالصة، حيث يعني في كل الأحوال الاهتمام بالتزيين الجمالي وإبرازه، ولكن ليس على حساب دلالة الصورة، وما يقال عن مصطلح، «الزخرفة» يقال أيضا عن مصطلح «النمنمة» الذي يستخدمه البحث في هذا السياق، والمصطلحات يستمدان مفهومها هنا من المجال التشكيلي.

٩ – د. علي عشري زايد: توظيف التراث في شعرنا المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر – ١٩٨٠ ص ٢٠٣.

١٠ – د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م ص ١٦.

١١ – يتيمة الدهر، ص ٧٠.

١٢ – السابق، ص ٧٣.

****

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور علي عشري زايد على هذه الجولة في رواق أبي فراس الحمداني وليجيب عن سؤال أساسي ومركزي، هو كيف تبدو الصورة الفنية عند أبي فراس الحمداني؟ هل مازالت هي هي كما كانت في التراث أم تغيرت؟ فشكراً جزيلاً له على هذه الفسحة الفنية، ونحيل الكلمة مباشرة إلى د. حيدوش ليقدم قراءة للمحاضرة وذلك قصد الإفادة في توضيح بعض معالم هذه الصورة، وقصد تعميق بعض أسسها في توضيح بعض معالم هذه الصورة.

الدكتور أحمد حيدوش

١ - في المصطلح والمفهوم:

إذا كانت أغلب الدراسات النقدية المعاصرة تسعى إلى تأكيد الخصائص النوعية للأدب، ومن ثم محاولة اكتشاف قوانينه الخاصة به بوصفه شبكة من العلاقات اللغوية التي يكشف تفاعلها عن معنى ما، فإن الصورة - لا شك في أنها - تُعدُّ لبَّ هذا الجوهر الثابت المتحول في الآن نفسه الذي يؤكد تلك الخصائص النوعية للخطاب الأدبي.

وقد استأثر موضوعها - مصطلحاً ومفهوماً - باهتمام الدارسين العرب المحدثين وشكل اتجاهاً واسعاً في النقد العربي الحديث، وتعدُّ البحوث التي تناولت هذا الموضوع بالدرس والنقد والتحليل والترجمة تنظيراً وتطبيقاً ظاهرة جديرة بالمتابعة النقدية.

إننا لا نكاد نفتح كتاباً من الكتب النقدية، أو مجلة من المجلات الأدبية والثقافية التي ظهرت على الساحة العربية على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، إلا وجدنا فيها موضوع الصورة الشعرية بشكل من الأشكال، وفي كل كلام عن الصورة نكاد نعثر على كلام يحاول التوقف عند مفهومها وطبيعتها بحثاً عن مكوناتها، وسعياً

إلى تحديد الأدوات الإجرائية والمنهجية والمنطلقات النظرية التي تساعد الدارس وتعين القارئ على اكتشاف أنماطها والقبض عليها، ولكن طبيعتها الزئبقية تجعلها تفلت، في معظم الدراسات، من محاولات أسرها من قبل الناقد، ويبدو أن محاولات أسرها، غالباً، ما تصطدم بعوائق كثيرة، وصعوبات جمة ناجمة عن اتساع حقل دلالة الصورة من جهة، واختلاف مناهج دراستها من جهة أخرى.

إن القراءات النقدية الباحثة عن الصورة في الخطابات الأدبية تكاد تمتد في علاقات شخصية مع كل دارس أو قارئ ناقد، وهذا ما يزيد من صعوبة الوصول إلى تعريف عام شامل ينطلق من الجوهر الثابت/ المتغير في طبيعة الصورة ويعود إليه، والذي تكون الآراء النقدية قد اتفقت - إلى حد ما - بشأنه، لاعتماده أرضية نظرية وأداة إجرائية منهجية في البحث.

إن إلقاء نظرة إحصائية سريعة على البحوث والدراسات العربية المنجزة حول الصورة تؤكد وجود (٤٥) دراسة على الأقل في المكتبات العربية نصفها رسائل جامعية أكاديمية إضافة إلى عدد من المقالات المنشورة في المجلات والجرائد، ويمكن تصنيف عناوين تلك الدراسات في أربعة جداول على الشكل التالي:

١ - جدول الدراسات الجامعية والبحوث المنشورة في الكتب:

الصورة:

- أثر كف البصر على الصورة عند المعري (رسمية السقطة) ١٩٦٦.
- الصورة في شعر ذي الرمة (علي غريب بهيج) ١٩٦٧.
- الصورة في الشعر العربي الحديث (سمير الدليمي) ١٩٧٧.
- الصورة والبناء الشعري (محمد حسن عبدالله) ١٩٨١.
- (عباسي صبحي) ١٩٨٢.
- الصورة في شعر بشار بن برد (عبدالفتاح صالح) ١٩٨٣.

- الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق (محمد علي هدية) ١٩٨٤.
- الصورة في شعر الأخطل (أحمد مطلوب) ١٩٨٥.

الصورة الأدبية

١ - الصورة الأدبية (مصطفى ناصف) ١٩٥٨.
٢ - الصورة الأدبية في شعر ابن الرومي (علي مصطفى صبح) ١٩٧٢.
٣ - الصورة الأدبية في الشعر الأموي (محمد حسين علي الصغير) ١٩٧٥.

الصورة الشعرية

١ - الصورة الشعرية في المعلقات في تطورها وأسسها الكمالية وقيمتها الفنية (حسين بن شتير صديق) ١٩٦٩.
٢ - الصورة الشعرية في البلاغة والنقد القديم والمعاصر (أحمد درويش) ١٩٧٣.
٣ - الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي (مصطفى الغماري) ١٩٨٤.
٤ - الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي (مدحت حسن محمد الجيار) ١٩٨٤.
٥ - الصورة الشعرية عند السياب (عدنان محمد علي المحادين) ١٩٨٦.
٦ - الصورة الشعرية ودلالتها عند محمود درويش (نعمان المشهراوي) ١٩٨٦.
٧ - الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية - دراسة بلاغية نقدية. (الأخضر عيكوس) ١٩٨٧.
٨ - الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة (مبروك بن غلاب) ١٩٨٨.
٩ - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (الولي محمد) ١٩٩٠.
١٠ - الصورة الشعرية بين الذات والواقع في عمود الشعر (بشير حادي) ١٩٩١.
١١ - الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (بشري موسى صالح) ١٩٩٤.

١ – الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر (نعيم حسن اليماني) ١٩٦٧.

٢ – الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر (جابر أحمد عصفور) ١٩٦٩.

٣ – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة (نصرت عبدالرحمن) ١٩٧٢.

٤ – الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي (جابر عصفور) ١٩٧٤.

٥ – الصورة الفنية في الشعر العربي حتى ق ٢هـ (علي عبدالمعطي البطل) ١٩٧٧.

٦ – الصورة الفنية في المثل القرآني – دراسة نقدية بلاغية – (محمد حسين علي الصغير) ١٩٧٩.

٧ – الصورة الفنية في شعر أبي تمام (عبدالقادر الرباعي) ١٩٨٠.

٨ – صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال كتاب البخلاء (أحمد بن أمبيرك) ١٩٨٠.

٩ – الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي (علي ابراهيم أبو زيد) ١٩٨٠.

١٠ – الصورة الفنية في شعر امريء القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية (سعد أحمد محمد الحاوي) ١٩٨٠.

١١ – مقدمة لدراسة الصورة الفنية. (نعيم اليافي) ١٩٨٢.

١٢ – الصورة الفنية في شعر الفرزدق (صالح بن عبدالله الخضيري) ١٤٠٤هـ (١٩٨٣).

١٣ – الصورة الفنية في أدب كتاب الدواوين إلى نهاية القرن الرابع (صلح بن إبراهيم الحسن) (١٤٠٤هـ) (١٩٨٣).

١٤ – الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير (عبدالله الصائغ) ١٩٨٤.

١٥ – تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (نعيم اليافي) ١٩٨٥.

١٦ – الصورة الفنية في شعر الرصافي (حسين وليد عبدالله) ١٩٨٥.

١٧ – بناء الصورة الفنية في البيان العربي (كامل حسن البصير) ١٩٨٧.

١٨ – الصورة الفنية في شعر البحتري (عبد حمد العبدالله) ١٩٨٥.

١٩ – الصورة الفنية في الأدب العربي (فايز الداية) ١٩٩٠.

٢٠ – الصورة الفنية في شعر الهذليين (عاطف محمد مصطفى كنعان) ١٩٩٠.

٢١ – الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين (عبدالقادر قرش) ١٩٩٦.

٢٢ – الصورة الفنية في شعر الصعاليك قبل الإسلام. دراسة فنية نقدية (٠٠٠)؟

٢٣ – الصورة الفنية في شعر الهذليين (عبدالقادر الحسين)؟

٢ - جدول بعض البحوث المنشورة في المجلات والجرائد:

الصورة الأدبية:

الصورة في القصيدة الحديثة (منصف الوهابي) ١٩٨٦.

الصورة الشعرية:

١ – مقالة تحليلية لكتاب س. دي. لويس، الصورة الشعرية (جابر عصفور) ١٩٦٨.

٢ – مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية (صبحي البستاني) ١٩٨٢.

٣ – نحو معالجة جديدة للصورة الشعرية – بنية الصورة في شعر أبي تمام (فهد عكام) ١٩٨٣.

٤ – الصورة الشعرية (مجيد عبدالمجيد ناجي) ١٩٨٤.

٥ – الصورة الشعرية، التشكيل والانفتاح (محمد صابر عبيد) ١٩٨٧.

٦ – الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية (الأخضر عيكوس) ١٩٩٤.

٧ – مفهوم الصورة الشعرية قديماً (الأخضر عيكوس) ١٩٩٥.

٨ – مفهوم الصورة الشعرية حديثاً (الأخضر عيكوس) ١٩٩٦.

٩ – الموروث البرناسي في الصورة الشعرية الرمزية الغربية والعربية (عبدالنعيم مغزيلي) ١٩٩٦.

الصورة الفنية:

١ - الصورة الفنية (ترجمة جابر عصفور) ١٩٧٦.

يمكن إضافة جدول اخر إلى الجداول الرئيسة السابقة، ترتبط الصورة فيه بفن من الفنون البلاغية ومنها على سبيل المثال:

الصورة البيانية

١ – الصورة البيانية في القرآن ومدى صلتها بالبيئة العربية (السيد فؤاد محمود فهمي) ١٩٥٨.

٢ – الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق (حفني محمد شرف) ١٩٦٥.

الصورة المجازية:

١ – الصورة المجازية في شعر المتنبي (جليل رشيد فالح) ١٩٨٤.

الصورة البلاغية:

١ – الصورة البلاغية عند عبدالقادر الجرجاني منهجا وتطبيقاً (أحمد دهمان) ١٩٧٥.

الصورة التشبيهية:

١ – الصورة التشبيهية في شعر ذي الرمة (عماد موسى) ١٩٨٨.

٢ – الأبعاد الفنية للصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي (الأخضر عيكوس) ١٩٩٤.

تبين هذه الدراسة الإحصائية التي تشمل ستة وخمسين بحثا النتائج التالية:

استخدم مصطلح الصورة تسع مرات، ومصطلح الصورة الأدبية ثلاث مرات، ومصطلح الصورة الشعرية عشرين مرة، بينما وظف مصطلح الصورة الفنية أربعاً وعشرين مرة.

نلاحظ أن مصطلح الصورة الفنية هو المصطلح الأكثر تواتراً يليه مصطلح الصورة الشعرية، ثم مصطلح الصورة، وأخيراً مصطلح الصورة الأدبية، على الرغم من أنه ورد عنواناً لأقدم دراسة في المتن، وقد شهد توظيف هذا المصطلح تراجعاً، إذ يعود تاريخ آخر دراسة عثرنا عليها إلى سنة ١٩٧٥، ولعل هذا التراجع له دلالته الخاصة في سياق تطور مصطلح الصورة ونزوعه إلى الاستقرار.

إلى جانب المصطلحات الأربعة الأساسية السابقة الأساسية نجد مصطلحاً آخر تتجاذبه الفنون البلاغية، ومنها: الصورة البيانية، والصورة المجازية، والصورة البلاغية، والصورة التشبيهية.

بل إن بعض الدارسين لجأ إلى توظيف مصطلحات أخرى كالصورة الأدبية والصورة البلاغية على الرغم من اختيار الصورة الشعرية عنواناً لمؤلفه[1]، وكثيرة هي الدراسات المنشورة في كتب أو مجلات وجرائد تحمل عنوان صورة مضافاً إليه أسماء أخرى من مثل صورة الرجل، والمرأة، والحيوان، والأرض، والمثقف، والإنسان، والمجتمع، والمدينة، والمكان، وسواها من الأسماء، حتى أنه ليصعب إحصاء هذه الدراسات لكثرتها، ولكنها تبدو لا علاقة لها بموضوع الصورة الذي تحدثت عنه المؤلفات العربية والأجنبية في معظم الحالات.

ضمن هذا الركام المعرفي العام تندرج دراسة الدكتور علي عشري زايد التي حملت عنوان «الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني»، حيث قسم بحثه على ثلاثة محاور، تناول في المحور الأول الصورة الفنية من حيث المصطلح والمفهوم، وتناول في المحور الثاني أنماط الصورة الفنية في شعر أبي فراس، فأجملها في ثماني صور هي:

١ – الصورة التشبيهية والاستعارية.

٢ – الصورة التشخيصية.

٣ – الصورة الواقعية والكنائية.

٤ – الصورة الحوارية.

٥ – الصورة التشكيلية.

٦ – الصورة التناصية.

٧ – الصورة القصيدة.

٨ – الصورة المكررة.

ثم تناول في المحور الثالث مواد الصورة ومصادرها في شعر أبي فراس.

إذا كان جل الدارسين الذين تناولوا الصورة في أبحاثهم قد أدركوا صعوبتها من حيث المصطلح والمفهوم، فإن باحثنا قد أدرك كذلك صعوبة تحديد المصطلح، حيث قاده إلى الحديث عن ثلاثة مصطلحات هي: الصورة الشعرية، والصورة الأدبية، والصورة الفنية مشيراً إلى أن هذه المصطلحات مرتبة تصاعدياً وفق اتساع مفهومها وليس لمدى تحددها، فالأول أضيقها لانحصاره في جنس الشعر وما يتصل به من فنون، أما الثاني فيتسع مفهومه ليشمل كل الفنون الأدبية شعرية كانت أم نثرية، على حين يتسع أفق المصطلح الأخير ليلم بأطراف من الفنون الأخرى غير القولية، على الرغم من التصاقه بالفنون الأدبية، ولعل هذا التحديد هو الذي جعل الباحث يختار الصورة الفنية دون المصطلحين الآخرين، بيد أن اختيار هذا المصطلح وتفضيله على سواه لا يحتاج إلى مثل هذا التبرير، إذ المعروف أن الصورة الفنية هي التسمية الحديثة التي أطلقها بعض النقاد على علم البيان في البلاغة العربية لاعتقادهم أن لا وجود لصورة تتشكل بالمدلولات الحقيقية أو الوضعية للألفاظ، فإن وجدت فهي أقل مستوى من تلك وأقل إبداعاً[٢]، وقد استخدمت الدلالة الفنية مرادفاً للدلالة البلاغية في الصورة عند الغربيين وامتدت هذه الدلالة من القرن الثامن عشر إلى الوقت الحاضر[٣]. بل إن كثيراً من الدراسات قد

اهتمت بالدلالة البلاغية لمصطلح الصورة بوصفها بلاغة العصر الحديث، بل إنها تطلق أحيانا مرادفة «للاستعمال الاستعاري للكلمات».

ولعل أبرز من التزم بذلك س. دي لويس في كتابه «الصورة الشعرية» فهو القائل: «فإذا ما اعتقدنا بأن الكون هو جسم يكون فيه جميع البشر والأشياء (عبارة عن أجزاء يكمل بعضها بعضاً)، يمكن أن نسمح للاستعارة بأن تعطي «حدساً جزئياً بكل العالم» وبإمكاني أن أؤكد أن كل صورة شعرية، بكشفها عن جزء يسير من هذا الجسم، تشير إلى امتداده اللانهائي»[٤٤] وقد اعتمد الباحث في تعريفه للصورة الشعرية على كتابه المذكور، ومن ثمة فالتبرير الذي ورد في البحث غير مقنع، بل إنه يدخلنا في متاهات جديدة نحن في غنى عنها ما دام المصطلح قد استقر في الدراسات النقدية العربية الحديثة جنباً إلى جنب مع مصطلح الصورة الشعرية، إضافة إلى ذلك فإن لفظة «الشعرية» في الدراسات الحديثة ليست لصيقة بجنس الشعر، منذ أن قال فاليري مقولته المشهورة: (يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه)، إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادىء الجمالية ذات الصلة بالشعر»[٥] وهنا يأتي تعلق كلمة الشاعرية بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم دلالة كل عمل أدبي[٦]، وتتكىء الشعرية على البلاغة، ولكن من منطلقات جديدة، ومن هنا يمكن أن نتحدث عن شعرية الصورة في قصيدة أبي فراس اعتماداً على الأساليب البلاغية الموظفة، لأن نظرية الصورة تمثل باباً أساسياً من أبواب البلاغة القديمة[٧]، بل إن الأدب بلاغة كما أكدت الدراسات البلاغية العربية القديمة، وكما أكد طودوروف ذلك في جل أبحاثه.

وإذا كان جمال الصورة لا يكون بما فيها من مجاز، بل ينبع جمالها من كونها صورة فحسب، فالصورة من حيث هي مبدأ، هي مصدر جمال الصورة، لأن كلمة

(FARMA) في اللاتينية التي ترجمتها صورة تعني الجمال، وأن اللفظة في العربية لا تحمل في ثناياها ظلال من معنى الجمال كما تحمله الكلمة في اللاتينية.

والملاحظ أننا لا نقف إلا على فوارق طفيفة بين محتويات الدراسات التي اعتمدت هذا المصطلح أو ذاك عنواناً لها، فقد آن أوان السعي إلى توحيد المصطلح بعد تجربة نصف قرن من اضطراب مفهومه ومحاولة تأصيله، ولعل مصطلح الصورة دون إضافة أي اسم إليه أنسب لاتساعه أكثر من الصورة الشعرية والصورة الأدبية والصورة الفنية، فالشعر: «صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير» على ما يقول الجاحظ، وما يحدد الصورة وموضوعها هي المكونات اللغوية للخطاب والأدوات الإجرائية والمنهجية التي تعتمدها، ولعل هذا ما انتهى إليه الباحث نفسه حين عرف الصورة انطلاقاً من بعدها الفلسفي بوصفها: «تجسيد الأفكار والمشاعر والمعاني التجريدية والحالات النفسية غير المحددة في شكل لغوي فني مقروء أو مسموع»، وأنها: «تعني من بين ما تعنيه – التشكيل الجميل للمادة اللغوية التي يصوغ منها الأديب صوره».

وقد اعتمد في دعم هذا الرأي على تعريف وضعه سيسل دي لويس في كتابه الصورة الشعرية، حين قال عنها: «هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة».

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن هذا التعريف يلتقي – أو يتطابق تماماً – مع ما ذهب إليه عبدالقاهر الجرجاني حين قال: «إعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آخذ الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك (....) ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[٩].

إن خصوصية الصورة وارتباطها بالعلائق يتدخل فيها النحو والروابط بين الألفاظ أو ما يعرف بالنظم عند الجرجاني، وهذا الذي انتهى إليه الجرجاني، هو ما يقرره دي لويس في موضع أخر في كتابه الصورة الشعرية الذي اعتمد عليه الباحث حين قال: «وتأتي هذه الحقيقة الشعرية من إدراك الوحدة التي تربط كل الظواهر وأن مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر – من خلال الصورة والقدرة على الاستعارة – لعلاقات جديدة ضمن هذا الأنموذج وإعادة اكتشاف العلاقات القديمة وتجديدها، ولأن الأنموذج يتغير باطراد فليست هناك أية صورة شعرية تحقق الحقيقة المطلقة لأنها محدودة»[١٠].

ولعل جمع الآراء المتفرقة عند النقاد البلاغيين العرب في ثنايا مصنفاتهم وقراءتها قراءة مغايرة لنمط القراءات المألوفة يقودنا إلى نظرية تؤصل الصورة مصطلحاً ومفهوماً. فالجاحظ ركز على النسج والتصوير، والنسج يعتمد على التشكيل اللغوي، والوسائل البلاغية، والتصوير تشكيل للغة. وقدامة يجعل الصورة وسيلة لتشكيل موضوعها، بحيث تحسن، وتزين حتى تظهر حلية تؤكد براعة الصانع، والوسيلة دائماً هي اللغة وأساليبها البلاغية. والقاضي الجرجاني يربط استحسان الصورة بما تحمله من دلالات نفسية ووشائج شعورية تصلها بذهن المتلقي، فتذهب في النفس كل مذهب، ولا تخرج الصورة عن هذا الإطار العام في الدراسات العربية والغربية الحديثة، فهي إما صورة بلاغية (فنية) أو صورة ذهنية، أو صورة رمزية أو رامزة.

٢ - الصورة وأنماطها:

يقودنا الاستنتاج السابق إلى الحديث عن المحور الثاني المتمثل في أنماط الصورة الفنية التي استنتجها الباحث من شعر أبي فراس التي سبقت الإشارة إليها، وهي أنماط لا تخرج عن إطارها البلاغي القديم[١١]، فالصورة الأولى (الاستعارية والتشبيهية) صورة بلاغية تناولها معظم النقاد قديماً وحديثاً، وإن كان جلهم تناولوا

الصورة الاستعارية منفصلة عن الصورة التشبيهية لخاصية كل صورة، فعلى الرغم من أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه كما يقولون، إلا أن التشبيهات في القصيدة الواحدة أو في مجموع قصائد الديوان تربط بينها علاقة خفية، شأنها شأن الاستعارات، ترسم دائماً شبكة تقودنا إلى معنى ما لا تقودنا إليه التشبيهات والاستعارات المفردة، ولعل الحكم على استعارات أبي فراس وتشبيهاته بأنها تقليدية «سواء من حيث موادها، أو علاقاتها، أو طرائق تشكيلها» اعتماداً على مدونة لا تتعدى خمسة أبيات استنتاج لا مبرر له منهجياً وموضوعياً.

إن الشاعر يمتلك دائماً أكثر من وسيلة للتصوير، ولذلك ينبغي أن ننظر إلى صوره بوصفها بناءً فنياً وموضوعياً متكاملاً، تقوم الأساليب البلاغية فيه بدور جزئي في تشكيل الصورة وإن بدت في صورة مكون وحيد لها في بعض الأحيان، لأنها تدخل في علاقات مع صور أخرى فتشكل صورة أكبر لا سيما الصورة الاستعارية التي تبدو دائماً في صورة شبكة من العلاقات الغامضة غير المنطقية، تكشف عن شحنات نفسية انفعالية هي التي تحدد استجابة الشاعر للعالم الموضوعي.

إن مكونات الصورة في شعر أبي فراس الحمداني، تكاد تتكرر في كل نمط من الأنماط التي استنبطها الباحث مما يلغي الحدود بينها، فالصورة التشخيصية التي تقوم على إبراز المعاني المجردة ومعاني الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تتحرك وتحس وتتنفس، قد تفطن إليها النقاد البلاغيون العرب القدامى، وتناولوها في دراساتهم لمبحث الاستعارة، بيد أنهم لم يتفطنوا إلى أهمية التشخيص في بناء الصورة الاستعارية، وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد شاعراً كبيراً قد أدرك - بحق - أهمية ذلك، إنه أبو تمام، حتى أننا لنلاحظ بصورة جلية أن الصورة التي تقوم في خطاب أبي تمام الشعري على التشخيص تشغل حيزاً واسعاً لاسيما في حديثه عن الدهر. ولعل عبدالقادر الجرجاني كان قد أدرك بحاسته النقدية أهمية الاستعارة بصورة عامة والتشخيص بصورة خاصة فأعجب بذلك أيما إعجاب(١٢).

إن الصورة التشخيصية تقوم على الاستعارة، وتسهم في بنائها، كما تسهم في تقويتها أساليب بلاغية أخرى، فلماذا الفصل بين الصورة الاستعارية والتشخيصية؟

وإذا كانت الصورة الكنائية من الصور الملائمة لمنحى أبي فراس، ومن ثم يكثر هذا النمط من أنماط الصورة في شعره، كما لاحظ الباحث، فإن السؤال الذي كان ينبغي أن تجيب عليه الدراسة هو لماذا اعتمد الشاعر الكنايات؟ ولماذا الميل إلى الصور الكنائية؟

إن تعليل كثرة الصور الكنائية في شعر أبي فراس ومحاولة تفسير كثرتها يحتاج إلى إحصاء هذه الصور وضمها في حقل دلالي يكشف عن معنى ما عن طريق إدراك الشبكة التي تنتظم فيها العلاقات القائمة بينها، لأن ذلك ليس مجرد محاولة إخفاء أبي فراس صنعته وجهده المبذول كما ورد في البحث.

ونلاحظ في هذا المبحث التداخل مرة أخرى بين هذه الصورة والصور الأخرى كالصورة التناصية والتكرارية حيث تقودنا إحدى الصور الكنائية «عن طريق صياغتها ودلالتها معاً إلى مجموعة من التداعيات لمجموعة من الصور التي تتناص معها على نحو أو آخر» مثل ما نجد ذلك في هذا البيت:

واســــــر أقـــــاسي، وليل نجـــــومــــــه

ارى كلّ شـيء غـــــــيــــــــرهـنّ يـزول

فلا ندري هل الصورة الشعرية في هذا البيت في تناصه أم في كنائيته؟

وتكشف هذه الصورة كذلك عن تداخلها مع الصورة التكرارية حيث إن «فكرة تصدّر قومه من الأفكار التي ولع بتكرارها كثيرا في ديوانه بصور شتى»، فتصنع بتضافرها مع الكنايات صورة شعرية يمكن أن تنسب إلى إحداهما. وهي صورة كنائية لاحظ الباحث أن الشاعر يمزجها ببعض وسائل التصوير الأخرى مثل تلك المطابقة بين أصاغر وأكابر وأواخر وأوائل التي «لها إسهامها الأساسي في إنتاج الدلالة وتشكيل

ملامح الصورة الكلية» فتصنع بتضافرها مع الكنايات صورة شعرية نحتار في نسبتها، كما نلاحظ في هذا البيت الذي ورد في مبحث الصورة الكنائية:

أصـــاغـــرنا في المكرمـــات أكـــابرٌ
أواخـــــــــرنا فـي المـاثـرات أوائـلُ

ونلاحظ الشيء نفسه بالنسبة إلى الصور الحوارية حيث تتشابك فيها مختلف العناصر ويمتزج فيها الحوار ووسائل التصوير الأخرى المألوفة فتبدو الصورة مركبة من حوار وتشبيهات واستعارات وتشخيص، كما يظهر ذلك جلياً من خلال قصيدة «أراك عصي الدمع».

وتنطبق الملاحظة نفسها على الصورة التشكيلية، إذ الصورة هنا مجموعة من الزخارف الصوتية والتركيبية البديعية ولكنها لا تخلو من التشبيه والتكرار، مثل ما نجد ذلك في هذه الأبيات.

سكرت من لحظه لا من مـــدامـــتـــه
ومـــال بـالـنوم عن عـــيـنـي تمايـلُهُ
ومـــا الســلاف دهتني بل ســوالفُـــهُ
ولا الشـــمـــول أزدهتني بل شـــمـــائلُهُ
ألـوى بـعـــــزمـي أصـــــداغ لُوين لـهُ
وغــال صـــبـــري مـــا تحـــوي غـــلائلُهُ

إذا كان هذا النمط من أنماط الصورة يشيع كثيراً في ديوان أبي فراس، وأن أكثر نماذجه شيوعاً هو أنموذج التناسق التركيبي الذي يمتزج أحياناً بلون من التناسق الصوتي والإيقاعي كما لاحظ الباحث، فإن الشاعر قد يبني الصورة التشكيلية على لون من التكرار النسقي للفظ من الألفاظ أو عبارة من العبارات، إذ نجد أن بعض القصائد كالقصيدة التي نظمها في رثاء أمه تقوم كلها على مجموعة من

الصور التشكيلية المبنية على تكرار لفظة أو صيغة أو عبارة تكراراً نسقياً منتظماً، حيث يبني فيها صوراً تشكيلية تقوم على نسق من أنساق التكرار، يطلق الباحث على هذه الصورة مصطلح «الصورة التشكيلية التكرارية» وهنا تتداخل مرة أخرى الصورة التشكيلية والتكرارية ولا ندري أيهما أحق بالصورة؟

ويبدو مصطلح «الصورة القصيدة» لا معنى له، حيث يطلق على المقطوعات التي وردت في الديوان التي تتكون من بيتين أو ثلاثة أبيات، وتتألف كل مقطوعة من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة أو ومضة نفسية واحدة، أو فكرة واحدة. وتدخل النماذج التي أوردها مثالاً عليها ضمن صورة من الصور السابق ذكرها، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا كذلك: ما هي عناصر التصوير في القصيدة الصورة؟ وما مصدرها؟ أليست تلك العناصر أحق بنسبة الصورة إليها لأنها هي التي تشكلها وليس عدد الأبيات؟ ثم أليست القصيدة مهما كان طولها – قديماً وحديثاً – هي عبارة عن مجموعة من المقطوعات في هيئة صور مجتمعة.

إن هذا التقسيم لأنماط الصور يضيف إشكالاً جديداً إلى مصطلح الصورة لا سيما وأن هذه الأنماط لا تخرج عن إطارها البلاغي، ومعروف أن البلاغين القدامى قد تحدثوا عن أربعة أنواع من الصور البلاغية، وهي الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، والصورة البديعية، مع إمكانية إضافة صنف خامس إلى هذه الأنماط، وهو ذلك النمط الذي تسهم فيه ضروب أساليب التعبير المختلفة، مما ينضوي في باب علم المعاني، لا يتحقق عن طريق صورة بيانية مستقلة بذاتها وإنما من خلال ارتباطها بأنماط أخرى تتصل بها الصورة الشعرية التي غالباً ما تبقى خليطاً من مواد بلاغية متنوعة تتشكل لغوياً.

يعلق دي لويس على هذا النوع من الدراسات بقوله: «لقد قرأت كتاباً لأستاذ أمريكي حدد وصنف ما يقارب أربعاً وعشرين صورة شعرية في الشعر الإليزابيثي، ويجب أن أعترف أنني لم أستفد منها كثيراً، فذلك النوع من الآراء كثير الشبه بدرس في التشريح، إن لم تكن المادة أمامك جثة قبل أن تبدأ بتشريحها، فإنها سرعان ما

تصير كذلك. (...) فالصور سواء التقليدية منها أو المزوّقة لا يمكن وضعها تحت الفحص والاختبار الدقيق دون أن تفقد جانبيتها وروعتها. زد على ذلك انه من المستحيل عملياً، أن نحدد أنواعاً من الصور البلاغية يمكن أن تتطابق معها صورة شعرية معينة، وذلك فيما عدا الصور الأساسية كالتشبيه والاستعارة والتشخيص»(١٣).

٣ - مواد الصورة ومصادرها:

تؤكد الكثير من الدراسات الحديثة عن الصورة أن إنتاجها بشكل عام يعود إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي، ولا شك في أن الينابيع الأساسية التي يمتاح منها أبو فراس مواد صوره هي آفاق همومه ومشاغله الكبرى، ولما كانت الحرب هي شاغله الأول وهمه الأكبر فقد كانت من ثمة المصدر الأول لمواد صوره بأسمائها وأسلحتها وآلياتها وفرسانها وأيامها وقبائلها، فتجربة الحرب وموضوعها وتجربة الأسر ومعاناتها تُعدُّ أهم مصدر صور الشاعر، حتى غلب ذلك على استعاراته وتشبيهاته حيث «استعار مفرداته لتشكيل صوره في سياقات دلالية هي أبعد ما تكون عن سياق الحرب مثل الغزل ووصف الطبيعة»، فنظرات الجميلات شبيهة بوقع السهام أو ضرب السيوف، والدوائر التي تحدثها الرياح على صفحة مياه البرك شبيهة ببيض الصحائف وقد نثرت على حلق الدروع، وشدة وقع لسانه على الخصوم سيف قاطع، وسوى ذلك من الصور التي استخلصها الباحث وتحيل على موضوع الحرب.

وإذا كان عنوان البحث هو الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني، فإنه يوحي بأن شعر أبي فراس كله عبارة عن قصيدة واحدة موضوعها الحرب ومرفوعها الأغراض الشعرية من مدح وهجاء وغزل ووصف، ومن ثمة ألا يمكن الانطلاق من هذه الفكرة لدراسة ديوان الشاعر بوصفه قصيدة واحدة تسهم مختلف الصور الشعرية فيها لخدمة معنى ما هو جذع تلك الشجرة الذي تتفرع عنه كل أغصانها؟ لعل ذلك سيكون منطلقاً للباحث في دراسات أخرى عن الشاعر.

والله ولي التوفيق

****

الهوامش

١ – منهم على سبيل المثال، الأخضر عيكوس، حيث يقول: «وهذا يدل على أن الاهتمام بالصورة الأدبية هو الذي أخذ يسيطر على الذوق» ينظر: مفهوم الصورة الشعرية قديما، مجلة الآداب، ع٢، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة قسنطينة – الجزائر ١٩٩٥، ص ٧٦، وكذلك بشرى موسى حيث تقول: «فقد غدت الصورة الحقيقية النمط المقابل للصورة البلاغية ولا سبيل إلى المفاضلة بين الصورتين» الصورة الشعرية في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤ ص ١٠٧.

٢ – ينظر: بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ٢٦، ومصادرها في الهامش.

– شفيع السيد، التعبير البياني، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٩١.

– أحمد مطلوب، النقد الأدبي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٣٨٠.

٣ – نفسه، ص ٢٩، وكذلك مصادر هامش هذه الصفحة.

٤ – سي. دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٢، ص ٣٤.

٥ – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠، ص ٢٣.

٦ – نفسه ص ٢٢.

٧ – نفسه، ص ٤٠.

٨ – نستثني هنا دراسة علي البطل، الصورة في الشعر العربي.

٩ – عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٣٨٩.

١٠ – دي لويس، ص ٣٩.

١١ – باستثناء الصور (٤، ٦، ٧).

١٢ – ينظر: عبدالقادر الجرجاني، أسرار البلاغتين ص ٣٢ – ٣٣.

١٣ – دي لويس، ص ٤٤.

****

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور أحمد حيدوش، على هذه الوقفة التي حاول فيها الوصول إلى الجذور الأولى للصورة الفنية عند أبي فراس، وكانت هذه الجذور هي المعاناة والحياة المؤلمة التي عاشها بكل ما تحمل هذه الحياة من قلق واضطراب وأسر واشتياق وغربة. الموضوع الثالث الذي سنستمع إليه هو للدكتور أحمد درويش حيث سيقدم ملخصاً عن الكتاب المشترك بين الشاعرين (في صحبة الأميرين).

الدكتور أحمد درويش

في إطار الاقتراب من هاتين الشخصيتين التاريخيتين البارزتين في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ووضعهما في إطار واحد بالرغم من تباعد الزمان والمكان بينهما، قام منهج الكتاب على مدخل وبابين، تعرض المدخل لتأسيس مهاد منهجي لفكرة المقارنة بين الشخصيات المتميزة والضوابط الموضوعية التي ينبغي أن تراعى، والمزالق المحتملة التي ينبغي التنبه لها، وفي هذا الإطار تم رصد أهم ملامح الائتلاف والاختلاف بين شخصيتي أبي فراس وعبدالقادر وتم تحديد نمط المنهج الذي سيتم قراءة تجربة كل منهما على أساسه، وانطلاقاً من ذلك تم تخصيص الباب الأول لأبي فراس في صحبة يغلب عليها المنهج الأدبي، وتم تخصيص الباب الثاني لعبد القادر في صحبة يغلب عليها المنهج التاريخي، ولم يتم اللجوء إلى المقارنة التفصيلية بين خصائصهما إلا عندما لا يكون هنالك مفر من ذلك، وظلت الشخصيتان متقابلتين، تنعكس مزاياهما الضافية في مراياهما الصافية، فتزداد كل منهما تألقاً وشموخاً. والواقع أن الاقتراب من مجال الشخصيات التاريخية التي اتسمت بالتميز في جانب أو أكثر من جوانب الإبداع الإنساني، اقتراب يتطلب الكثير من أخذ الحيطة والحذر من قبل الباحث الذي يريد أن يكون موضوعياً في رسم ملامح التميز، ومعرفة المكونات التي أهلت هذه الشخصية لأن تكتسب صفة «التاريخية»، وتتميز من كثير من الأفراد الذين ينتمون إلى مجال أو أكثر من مجالات نشاطها الإنساني، وقد يتميزون في بعض هذه المجالات، بل قد يتفوقون في جوانب منها - إذا أخذت هذه الجوانب فرادى - على الشخصية التاريخية ذاتها.

وأول ما ينبغي التحوط منه، تأثير قوة الجذب الذي تمتلكه عادة هذه الأنماط من الشخصيات، وهو جذب لا يستطيع أن يفلت منه الباحث بعد طول المقام مع هذه الشخصية قراءة وتنقيباً ومعايشة، حتى إن الشخصية لتبعث أحياناً من عصرها الذي عمرته إلى عصر الباحث الذي يعيشه، وتتجاوز الساعات التي يحددها الباحث لها باعتبارها «موضوعاً» يتم بحثه من خلال وسائط مكانية أو زمانية أو تقنية معينة، فتتحول إلى شاغل يملأ فراغ الباحث خارج إطار قاعة الدرس، أو صفحة الكتاب، أو شاشة المعلومات، ويصير «صاحباً» يتجاذب هو والباحث رقعة الزمان أو المكان التي تفصل بينهما، يحاول كل منهما أن يختزلها لصالحه، واعترف أن الأمير أبا فراس والأمير عبدالقادر من الذين مارسوا عليَّ ذلك التأثير، فانتقلت إلى عصريهما ومصريهما، ودعوتهما إلى زماني ومكاني، لكنني كنت أدرك في نهاية المطاف أنك لكي ترى الأشياء بوضوح، فلابد أن تحتفظ بفاصل مناسب بين العين والجسد المرئي، ولابد كذلك أن تختار الزاوية الملائمة التي ترى من خلالها المكونات الرئيسية الجوهرية، التي أتاحت لهذه الشخصية أو تلك ما أتاحت.

وقد يجد الإنسان أحياناً صعوبة في الرؤية الموضوعية للشخصية ناتجة عن كمية الضوء المحيط بها، وهي كمية لها جانبان من المخاطر، يكمن أحدهما في عدم توافر القدر الضروري للرؤية، ويتمثل ذلك في نقص المعلومات أو انعدامها عن ملمح من ملامح الشخصية أو مرحلة من مراحلها، لكن الجانب الثاني من مخاطر الضوء قد يتمثل أحياناً في زيادة كمية الضوء على القدر المطلوب، ويتجلى ذلك في المعلومات المبهرة أو المسلّمات المتتالية التي يرددها باحثون سابقون على نحو متواتر، فتغري التفكير بأن لا يعود إلى التقليب فيها، وتدفع إلى الانطلاق منها إلى ما يتلوها، ومع أن ذلك اللون من اليقين هو في ذاته مطلب أساسي من مطالب بناء البحث العلمي، فإن القدر الزائد منه قد يعوق حرية ذلك البحث ونموه وتجدده، إن ذلك يشبه على نحو ما عنصر الدهنيات في الدم البشري، فهنالك قدر لابد منه لكي يؤدي الدم وظيفته على نحو صحي في حفظ الحياة واستمرارها، لكن ذلك القدر لو تجاوز الحد المعقول فسوف يشكل عوائق في مجرى الدم ذاته قد تنسد معها الأوردة والشرايين، ويتوقف

ضخ الحياة إلى القلب، وأبو فراس وعبدالقادر من الشخصيات التي حظيت بالاهتمام على امتداد المسافات الفاصلة بين كل منهما وعصرنا، اهتم بهما أولياؤهما كما اهتم بهما أعداؤهما، وشكلت بعض مواقفهما مناخاً أسطورياً قد يدفع البعض إلى أن يرى كل شيء حسناً، وقد يدفع الآخرين إلى أن يتطرفوا في الاتجاه المقابل، واختيار زاوية الرؤية المناسبة، وكمية الضوء المطلوبة في مثل هذه المواقف يحتاج إلى الدقة والاهتمام.

إن رسم الشخصية يكتسب أبعاداً أخرى تتطلب مزيداً من العناية عندما يتم رسم هذه الشخصية في إطار مقارن، أي عندما يكون الحديث عن شخصيتين متميزتين أو أكثر يتم وضعها في إطار واحد، وهنا لابد أن تكون دوافع الجمع والاختيار ذاتها موضع مساءلة أولى، لأن الأفق التاريخي والجغرافي والنوعي مليء بالشخصيات المتميزة، وتبقى كل منها وهي مستقلة في إطارها، لها حيزها الخاص بها، لكنها عندما تدفع إلى أن تدخل مع شخصية أو شخصيات أخرى في إطار واحد فلابد أن يراعى أولاً تناسب الأحجام الذي يسوغ الجمع في الإطار، ولابد أن يكون ذلك التناسب حقيقياً فلا يتم اللجوء إلى تضخيم ملمح في إحدى الشخصيات، واختزال نظيره في أخرى، وغالباً ما يؤدي التعسف في مثل هذه الحالات إلى الإساءة إلى الشخصية التي يراد تكريمها، إن العصا تظل مفيدة في مجالها، يتوكأ عليها الإنسان، ويهش بها على غنمه، ويقضي بها مآرب أخرى، لكنها بدءاً من اللحظة التي تقارن فيها بالسيف، يلحق الضرر والحيف بالمقارن والمقارن به، وأجدى من هذا أن تكون المقارنة بين سيفين أو عصوين.

ولا شك أننا في إطار بحثنا هذا نملك سيفين صالحين للمقارنة، لكنهما أيضاً ينتميان إلى عصرين ومصرين مختلفين، ولابد أن تُراعى بواعث الاختلاف بنفس القدر الذي تراعى فيه دوافع الائتلاف.

إننا أمام شخصيتين يعتز كل منهما بانتمائه العربي الإسلامي، بكل ما يعنيه من امتداد حسي يتمثل في سلاسل النسب الموثقة المتلاحمة، والتي تصل بكل منهما على اختلاف الزمان والمكان إلى منبع واحد هو العروبة العرباء والإسلام النقي في صورتهما الشامخة الأولى، وتنتهي السلاسل الحسية والمعنوية إلى الدوحة الحسنية،

حيث ينتمي أبو فراس إلى شيعة علي، وينافح عنهم، وتمتد جذور عبدالقادر نسباً إلى نفس المنبع، ويعتز كل منهما بذلك، ويسجله في مآثره شعراً ونثراً.

لكن ذلك الانتماء المشترك يأخذ أيضاً طابع تجسيد القيم المثلى التي أعلت من قدر كل من الشخصيتين، وأبرز هذه القيم الفروسية التي يجسدها كل منهما في عصره، لا من خلال شخصية المحارب الشجاع فحسب، وقد كان كل منهما في هذا بطلاً مشهوداً له، ولكن من خلال التعامل مع الآخرين خصوماً أو أولياء بمعايير الفروسية التي جسدها الشعر العربي (وإليه تنتمي الشخصيتان بدرجات متفاوتة) على نحو جعل الآداب العالمية الأخرى تقتبس منه هذا المصطلح في إبداعاتها، ويحاول صفوة أبنائها وفرسانها اكتسابه في سلوكهم، والفروسية ملمح عربي إسلامي مشترك قد يأخذ أحياناً مسمى «الفروسية» كما كان الشأن عند أبي فراس الفارس العربي، أو يأخذ مصطلح «الفتوة» كما هو الشأن عند عبدالقادر المجاهد المتصوف، ولكنه يتحقق لديهما معاً، ويلتقيان في جوهر الصفة، ويعدان من أفضل أبطالها الذين جسدوها قولاً وفعلاً، على تفاوت بينهما يقل أو يكثر في درجة الإجادة على ظهر الحصان، أو في بحور الشعر مع التقائهما في الميدانين معاً، والفروسية من لوازمها الاتصال بالمرأة على نحو متميز، وقد التقت الشخصيتان في هذه الخصوصية، فشخصية الأم تحتل في حياة كل منهما مكاناً خاصاً، يتجاوز ما هو معهود من برِّ الأبناء لأمهاتهم، فأبو فراس يكاد يكون عاشقاً لأمه الشابة التي لم تنجب سواه، وغاب عنها أبوه في طفولته المبكرة، فالتفّت حوله، ورعته بكل مشاعرها، ثم غاب هو عنها أسيراً في ريعان شبابه، فظلت تبكيه، ويبكيها حتى ماتت، ولحق بها بعد أن سجل ذلك في صفحات تُعدّ من أنصع صفحات الشعر العربي، وعبدالقادر كان أيضاً شديد الاحتفاء بأم عجوز، لكن احتفاءه بها لا يقف عند الرعاية المعتادة، وإنما هو إجلالٌ تحتل به هذه المرأة مكانتها في المحافل الدولية، ويقبل إمبراطور فرنسا يدها، وتسأل كبار الشخصيات العالمية عنها، ويؤخذ رأيها في كبريات الأمور، ثم حين تضعف يُصرّ ولدها الأمير أن يحملها معه إلى كل مكان وأن يخدمها بيديه، فإذا صعبت عليها الحركة، امتنع هو عنها حتى لو كان ذلك للحج، وإذا كان

أبو فراس قد فاض تعبيره عن إجلال الأم شعراً، وجاء تعبير عبدالقادر رعاية وبرّاً، فإن أصل الملمح سوف يبقى، وفروق التعبير لابد أن تراعى.

والمرأة عند الفارس هي رمز الجمال والعشق، وقد ضرب الرجلان بسهم وافر في ذلك المجال سلوكاً وقولاً، كلٌّ على حسب ما أتيح له، فغزليات أبي فراس مازال يتغنى بها الناس بالرغم من مرور أكثر من ألف عام عليها، وتصريحات عبدالقادر نثراً وشعراً وسلوكاً بسطوة الجمال عليه، ذائعة في رسائله وقصائده.

على أن الرجلين كان من قدرهما أن يكونا أميرين، وإن اختلفت طرائق وصولهما إلى الإمارة أو وصول الإمارة إليهما، فأبو فراس ولد في بيت الإمارة، وعاش في مناخ صراعاتها طوال عمره القصير، ورأى مصرع أبيه وهو طفل في الثالثة بسبب الصراع على الإمارة، وتولى هو نفسه الإمارة وهو فتى صغير في منبج، ثم عاد إلى توليها بعد فترة الأسر الشهيرة حين تولى حمص، ثم سعى إلى إمارة أكبر بعد موت سيف الدولة، فكان ذلك السعي في ذاته سبباً لقتله على يد ابن أخته وأعوانه، ومن هنا فإن طيف الإمارة أو شبحها قد غلف حياة أبي فراس القصيرة من المهد إلى اللحد.

أما عبدالقادر فقد كان أبعد ما يكون عن الإمارة، إذ نشأ في بيت علم وتصوف، وفي زمن كان يتولى الإمارة فيه في الجزائر الأتراك أو من ينيبونهم، ثم جاء الفرنسيون، فأطاحوا بالأتراك لكي يحلوا محلهم، أو يتخذوا بعض صنائع لهم، يديرون لهم الأمور، ولم تكن نشأة عبدالقادر ولا محيطه تؤهله ليكون على صلة بالإمارة في مثل هذا المناخ، ولكن الإمارة سعت إليه على نحو ما سنرى، وخلال سنوات إمارته، نجح في أن يجسد مفهومها الخالص حتى يصير مرتبطاً باسمه، فلا تذكر كلمة «الأمير» في الجزائر في العصر الحديث إلا ويرد اسم عبدالقادر ملازما لها حتى دون أن يسمى، وهكذا تضيف الإمارة ملمحاً إلى الملامح السابقة التي تجمع بين الرجلين في إطار واحد.

وإذا كانا أميرين، فقد قدر لهما أن يكونا كذلك أسيرين، ولم يقتصر التشابه بينهما على مجرد وقوعهما في الأسر فترة طويلة من الزمن، وإنما يمتد إلى وقوعهما أسيرين خارج ديار العرب والمسلمين ولدى «الفرنجة» بالمعنى العام، أولهما في بلاد الروم، والثاني في بلاد الفرنسيين، ويمتد كذلك إلى معرفة لقدر كل منهما عند آسريه، ومحاورتهم له، ورده عليهم شعراً، وتمسك كل منهما بمبادئه خلال فترة الأسر الطويلة، وسواء أكان الأسر في «سجن خرشنة»، أو في «قصر أمبواز»، أو كان الأسير قد وقع وهو في ساحة الحرب بعد أن نال من الروم، ونالوا منه، وأثخنوه بالجراح، أو كان قد استسلم بعد طول بلاء، وسلَّم فرسه الأسود للفرنسيين، واصطحب معه ضباطه وحاشيته، فسوف يبقى كل منهما في الحالتين يحن إلى بلاده، ويرفض البقاء حيث هو مهما كان الثمن تكريماً، أو يرفض العودة وفكاك الأسر حين يتاح، إلا في إطار اتفاق يضمن لرفاقه نفس ما يتاح له من مزايا، ويبقى في كل الحالات شامخ الرأس، معبراً عن اعتزازه بقيمه ومبادئه وعن معاملة آسره معاملة الند للند، وقد عبر الأسيران عن الفترة التي قضياها في بلاد الأعداء، كلٌّ بما أتيح له من قدرات أدبية، فكانت «روميات» أبي فراس درة القصائد في الشعر القديم، وواحدة من شوامخ التعبير عن النفس الإنسانية في كل اللغات، وكانت كتابات عبدالقادر جلية في الرد على علماء فرنسا الذين أساء بعضهم فهم الإسلام، ومخاطبة الأكاديمية الفرنسية التي اختارته عضواً فيها، والرد على الرسائل التي كانت تصله، تستوضح أسرار التسامح والرقي الذي يتبدى في تصرفاته، والذي تتجلى من خلاله الحضارة الإسلامية في معارض لم تكن معروفة لديهم من قبل.

على أن هذه النقاط الكثيرة من التقارب والتشابه بين تجربة كل من الشخصيتين، والتي تتيح من بعض الزوايا لهما أن يجتمعا في إطار صورة واحدة، لا ينبغي أن تشغلنا في إطار حميا التحمس عن نقاط التباعد بينهما، وهي نقاط تقفز أحياناً أمام العين، كما يقول الفرنسيون، وأولها بعد المسافة الزمنية والمكانية، فأبو فراس ولد عام ٣٢٠هـ، على حين ولد عبدالقادر عام ١٢٢١هـ، بفارق تسعة قرون بينهما، وهو فارق زمني كبير تتولد عنه فروق كثيرة فيما يحيط بهما من مظاهر الحياة، وألوان العلاقات

بين الأفراد والمجتمعات وطرائق التعبير، وموقع الأمة التي ينتميان إليها من القوة أو الضعف والتماسك أو التفكك والهيمنة أو الرضوخ، وهناك فرق كذلك في المكان بين الشام والمغرب الأقصى من حيث الطبيعة المكانية، والعلاقة بالمحور المركزي للخلافة الإسلامية، والعلاقة بمستوى الإنتاج الأدبي في الشعر، وبخاصة إذا أضيف إلى ذلك فرق ما بين القرن الرابع الهجري وهو قمة فتوة اللغة وإبداعها، والقرن الثالث عشر الهجري وهو البوابة الخلفية للعصور الوسطى الذي كانت اللغة تخرج منه منهكة من مماحكات البديعيين وأشعار الألغاز ونظم النحاة، ولم تكن اللغة قد استقبلت بعد رياح التجديد التي ستهبّ عليها في فترة لاحقة، بادئة من الشام ومصر، ومنطلقة بعدها إلى سائر الأرجاء.

ولابد أن يلاحظ أيضاً فرق المساحة الزمنية التي أتيحت لكل من التجربتين المتميزتين، فأبو فراس مات في السابعة والثلاثين، وعبدالقادر مات في السادسة والسبعين، فأتيح لإحدى التجربتين مالم يتح للأخرى من حكمة الشيخوخة وطول الأمد، والبعد عن وهج الإمارة الذي شغل جل حياة التجربة الأولى، وأتيح لها كذلك سعة التجوال، ومن اللافت للنظر أن يجعلها ذلك التجوال تختصر الفاصل المكاني، فيستقر بها المقام في الشام، وعندما تحين لحظة الوفاة يكون مستراح الأمير الأخير قريباً من مستراح الأمير الأول في دمشق الفيحاء، فتتأرجح نقطة الفاصل المكاني بين انتمائها إلى نقاط التقارب أو التباعد.

ولقد تحتاج قضية البُعد الحضاري والأدبي لكل من التجربتين إلى توضيح يضع كل شخصية في موضعها الملائم لها، ومع أن كلتا التجربتين لها جوانب من البعدين الحضاري والأدبي، تتكامل بها كل تجربة في ذاتها، وتستحق من خلالها أن تكون متميزة في ذاتها، وترتفع بصاحبها إلى مقام الشخصيات المتفردة المؤثرة في مجالها، فإن توزيع نسب هذه الجوانب تختلف من شخصية إلى أخرى اختلاف أهمية الدور الذي قامت به في مجال البعد الحضاري أو البعد الأدبي.

لقد كانت تجربة أبي فراس تجربة أدبية بالدرجة الأولى، وقد ساعدتها صفاته المتميزة في مجال الشجاعة، وتجربته المريرة في الأسر، وظروف العلاقات الإنسانية التي مرت بها حياته، ثم كان انتهاء حياته القصيرة في ذاته ختاماً مأساوياً لهذه التجربة المتوهجة، ومعنى ذلك أن شاعرية أبي فراس هي أنصع مواهبه، وهي أول ما يتبادر إلى الذهن عند ذكر اسمه، وهي التي أحلته محلاً متميزاً في الصفوف الأولى لشعراء العربية في كل العصور، وربما لو لم يكن أبو فراس أميراً، ولو لم يكن أسيراً، لظل شاعراً متميزاً في مجال آخر، وكان سيبرز من خلال نمط من أنماط الحياة التي يمر بها على النحو الذي تشكلت عليه أنماط الشاعرية عند أبي نواس، أو ابن الرومي، أو أبي تمام، أو غيرهم، ومن هنا يصح أن يقال: إن تجربة أبي فراس كانت تمثل موهبة: «الشاعر» أولاً، ثم سيرته ثانياً، وإن أفضل نتائجها تمثل في «النص» الشعري الذي تركه، قبل أن يتمثل في تشكيل «الجماعة» المحيطة به حضارياً، وإن كان قد ساعد كثيراً من الجماعات في عصره وفي العصور التالية على التمتع الفني الحضاري بالمعنى الواسع للمصطلح.

أما تجربة عبدالقادر فهي تختلف عن ذلك قليلاً، فهي تجربة حضارية تسعى إلى التأثير في تشكيل الجماعة المحيطة بها بالدرجة الأولى، وتعينها على ذلك المواهب التي أتيحت لصاحبها بما في ذلك المواهب العلمية والأدبية، فعبد القادر كان يسعى إلى تأسيس الدولة الحديثة في الجزائر، وإلى تنظيم المجتمع على أساس من الاعتزاز بالقيم والمبادىء التي تتشكل منها هوية ذلك المجتمع، وفي مقدمتها القيم الإسلامية والعربية، وإلى إذكاء روح الصلابة والمقاومة والاعتزاز بالقومية، وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً.

ومن هنا يصح أن يقال إن تجربة عبدالقادر تتمثل في «سيرته» أولاً بما تشتمل عليه من تخطيط وتنفيذ ونجاح وإخفاق، وعلاقته بالجماعة المحيطة به وبلوغه بها أهدافاً معينة، وما أعانه على ذلك من مواهب في التفكير والتعبير، ويأتي الشعر في إطار هذه المواهب، ومن هنا يصح أن يقال أيضاً إنه لو لم يكن عبدالقادر شاعراً لظل أميراً ناجحاً وقائداً متالقاً، وإن كان الشعر قد أضفى عليه جوانب من التميز، وكشف من أعماق روحه الغنية ما لم يكن ليكشف بغير هذا الفن الجميل.

ويترتب على ذلك الفارق الدقيق بين التجربتين، فرق في طريقة الاقتراب من كل منهما، ومعالجته، فلا ينبغي أن تعالج كلتاهما بمنهج واحد مراعاة لهذا الفارق، مضافاً إليه مواطن الاختلاف التي سبقت الإشارة إليها، وينبغي كذلك تلافي منهج الموازنة التفصيلية بين الشرائح المشتركة المشكلة لكلتا التجربتين، كأن يوازن مثلاً بين الشاعرين والأميرين والأسيرين والفارسين.. إلخ، دون أن يعني ذلك عدم رصد ملمح الاتفاق عندما يعرض، لكنه لا يكون هو الهدف الذي يُسعى إليه، وتُستقصى تفاصيله مراعاة للطبيعة الخاصة بكل تجربة.

ويبقى الاهتداء إلى الملمح الخاص أو المفتاح المميز لكل من التجربتين، وهو عندنا يكمن بالدرجة الأولى في «النص» عند أبي فراس، وفي «السيرة» عند عبدالقادر، دون أن يعني ذلك استبعاد العناصر الأخرى في كلتا التجربتين أو التقليل من أهميتها، ولكنه يعني أننا سنبدأ من هذا «المفتاح» في كل تجربة لاستكشاف ملامح التميز الأخرى من الشخصية.

ما معنى أن يكون البدء بالنص في شخصية أبي فراس، وبالسيرة في شخصية عبدالقادر؟ معناه تغليب منهج قراءة الشعر في الأولى، ومنهج قراءة التاريخ في الثانية، وتغليب منهج ما، لا يعني إقصاء سواه، ولكن يعني رؤيته من خلالها، وفي منهج «النص» يتم الإصغاء إلى الصوت المنفرد للشاعر، ويتم من خلاله الدخول إلى عالم النص باعتباره عاملاً موازناً، له مقوماته الخاصة به، وفي «منهج» السيرة يتم الاعتناء بالصوت الجماعي الذي يمثل البطل قمته وقائد حركته، ويتم الاعتناء بالصدى الذي يحدث بين القائد والجماعة، وعلى هذا الأساس سوف يتشكل المنهج الخاص بالوقوف أمام كل من الشخصيتين.

وربما كان منهج قراءة النص الذي سوف يتبع هنا مع أبي فراس خاصة في حاجة إلى بعض الإشارات التوضيحية قبل الدخول إلى رحاب أبي فراس، فالتركيز على قراءة النص هنا يمثل محاولة لإحداث توازن بين الاهتمام بالسيرة والاهتمام بالنص في حياة هذا الشاعر العربي الكبير.

والواقع أن تاريخ الأدب العربي، وتاريخ الشعر على نحو خاص، مارسا ألواناً متنوعة من التوازنات والاختلالات بين السيرة والنص، فأحياناً ما تمر سيرة شاعر ما دون أن تثير كثيراً من الجدل أو الغرابة، فينصرف جل الاهتمام إلى النص، وربما إلى الملابسات التاريخية المحيطة بالنص، دون أن تكون حياة الشاعر نفسها مثاراً للغرابة أو الجدل، وقد تكون حياة شاعر كالبحتري مثالاً لذلك النمط، وهناك شعراء آخرون تكون سيرتهم من الطرافة أو الغرابة، ويكون شعرهم من القوة بحيث يشغلون الناس بالجانبين معاً كما كان الشأن عند المتنبي الذي أثار اهتمام أنصاره وخصومه بنصه وسيرته.

وقد تطغى سيرة الشاعر على بعض جوانب النص، فيتمسك الناس بهيكل السيرة الذي ارتضوه، وقد يتسامحون في نسبة النصوص إليها، بالإضافة أو الإسقاط كما كان الشأن في شخصية مجنون ليلى، وبعض العشاق العذريين، أو في الجانب الأسطوري من أبي نواس، وعنترة، وحالة أبي فراس تندرج في السيرة التي تلفت النظر بغرابتها وطرافتها، فيكاد يعلو صوتها على النص، لكن دون أن يصل ذلك إلى درجة التسامح في إضافة النصوص، أو اختلاق بعضها على طريقة شعراء العذريين.

وواحد من علائم جاذبية السيرة، صلاحيتها لتتخذ في ذاتها وبمعزل عن نصوصها، منطلقاً لرواية خيالية، كما كان الشأن في رواية «فارس بني حمدان» التي كتبها علي الجارم عن حياة أبي فراس، ولا يعني ذلك أن نصوص أبي فراس خلت من عناية الدارسين، ولكنه يعني أن جاذبية «السيرة» كانت غالباً هناك تغازل دارسي النصوص، فما أن يبدأ الدارس في التعرض لجماليات نص عن الأسر، حتى تنهمر الأسئلة عن عدد مرات الأسر، وأماكنه، وطرائق الإفلات منه، ومراسلات سيف الدولة، وسعي الوشاة، ومعاملة الأسير، وقد ينطمر تحت سيل الأسئلة بعض ملامح الجمال

التي كانت تستحق أن تُصغي إليها الأذن، وتتأمل فيها العين وقتاً أطول، وذلك ما حاولناه في ذلك البحث، انطلاقاً من قناعتنا بكفاية كثير من الإجابات الجيدة التي قدمت عن الأسئلة المطروحة من ناحية، وبغزارة تلك الأسئلة التي طرحت حول «السيرة» من ناحية ثانية، وسنحاول من جانبنا أن نخفض ما يثار من تلك الأسئلة إلى حده الأدنى، وأن ننحاز إلى الفضول الجمالي أكثر من الفضول التاريخي، ويبقى أخيراً أن نتساءل حول لون التأمل الجمالي في النص الذي نميل إليه هنا؟ فلقد أصبح الجمال علماً، وتسعى تطبيقاته في النقد الأدبي وقراءة النصوص أن تكون علماً كذلك، ومن هنا فقد ارتبطت كثير من ألوان التأمل الجمالي وقراءة النصوص في النقد العربي الحديث، بشبكة من «الضوابط» العلمية، تنطلق غالباً من نظريات غربية في قراءة النص، وتسعى إلى قياس الظاهرة الجمالية على أسس تحاول أن تكون موضوعية، ولا شك في أهمية هذا الاتجاه وجدواه، وفي سلامة الأسس التي يقوم عليها، وفي النتائج الطيبة التي أحدثها في مجال بناء النص، وتذوقه، وربطه بالظواهر المعرفية الأخرى، لكن من واجبنا أن نلاحظ أيضاً أن كثيراً من صور تطبيقه في النقد الأدبي العربي الحديث، اتسمت بالجفاف، من خلال التركيز على الوسائل أكثر من الغايات، بما يتطلبه من إلقاء شبكة من الجداول والرموز والمصطلحات فوق النص، انطلاقاً من كونها ساعدت في الكشف عن أسرار حركة النص في أجناس أخرى أو آداب أخرى، ويحزنني أن أقول إن كثيراً من نتائج هذه العمليات «المحبوكة» تبدو وكأنها قتل للنص، وتجفيف كامل للرواء الأدبي فيه، وإنتاج نص نقدي يخلو بدوره من كثير من الملامح الضرورية التي يتوقع قارئ الأدب أن يجدها في الكتابة التي تهتم بالأدب، والنتيجة الطبيعية تتمثل في مزيد من الانصراف عن قراءة النص الأدبي أو التفسيرات الجمالية المتصلة به.

ولقد آثرت هنا أن أختار لوناً من التأمل الجمالي الذي يستفيد من موضوعية علم الجمال وعلوم اللغة الحديثة، دون أن يبتعد عن «العذوبة الغنائية» التي يمكن أن يمنحها

النص الشعري لمن يحسن الإصغاء إليه، ولم يكن من همي أن أضع للقارئ جداول ورسومات بيانية وإحصاءات يتعثر فيها، أو أن استعرض أمامه ما يتوافر لديّ من مصطلحات النقد المترجمة أو المعربة، ومن أسماء النقاد وأصحاب النظريات، فقد كان هدفي أكثر تواضعاً يتمثل في أن أساعد القارئ للنص في أن يقترب من جاذبيته، فإذا ما تحقق ذلك، تركته لجاذبية النص، فربما استطاع أن يصل إلى جوانب من أسرار جماله، لا أستطيع أنا ولا جداولي وإحصاءاتي ومصطلحاتي أن تصل إليه، وأعتقد أنني عندما جربت هذا المنهج أحسست بالاقتراب من منابع ألوان من المتعة الجمالية، أمل أن يكون بمقدوري أن أساعد قارئي على الاقتراب منها.

****

المناقشات

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور أحمد درويش على هذه الدعوة الصادقة التي نتلمس فيها – حقيقة – وشائج القربى ووسيلة التلمس الوجودي حين نتعامل مع القصيدة الشعرية وقد كان ذلك جلياً جداً فيما كتبه الأستاذ الدكتور، وكان قد أعطى ما يستحق لهذا الموضوع، فأرجو أن تكون المناقشة أفيد وأدسم في هذه الأصبوحة. أقترح الآن على المشاركين الكرام أن نأخذ نصف ساعة للأسئلة ونصف ساعة لمحاولة الإجابة وإن كنت أعتقد بأنا لانجيب إجابة موضحة أو إجابة دقيقة، ولكن المفروض هو إثارة الأسئلة وإثراء الموضوع. وتسهيلاً لهذه المهمة أرجو من الأساتذة والأدباء الكرام أن يوافونا بالأسماء حتى نستطيع أن نعطي الكلمة لكل من يطلبها، مع الرجاء بوجوب الالتزام بالوقت وطرح القضايا طرحاً موضوعياً دقيقاً ومحدداً، وأرجو أن يكون الوقت دقيقة لكل تدخل، وقد وصلني طلب من الأستاذ الفاضل الدكتور صلاح نيازي حيث طلب تعقيبا، فليتفضل مشكوراً.

الدكتور صلاح نيازي:

بودي أن أعقب كثيراً على أشياء كثيرة وردت، وفيها من العموميات وبعض الجمل الخطابية والمنبرية، ولكن في دقيقة لا يمكن لي، ولا يمكن أن نختصر هذه الأفكار، لذلك أعتذر .

رئيس الجلسة:

أستاذنا الفاضل يمكن أن نضيف دقيقة أخرى، ويمكن لأستاذنا الفاضل أن يأخذ دقيقتين .

الدكتور صلاح نيازي:

على أية حال وردت كلمة (الصورة) في التقديم، وهذه الكلمة في الكتابات العربية الحديثة على أساس أنها جاءت ترجمة من الإنجليزية وهي (imig). الجرجاني استعمل بالإضافة إلى الصورة، (الهيئة) أو (الكيفية)، وهناك كتاب انجليزي شهير تدرس فيه (اسباكن) مسرحيات شكسبير بتفصيل تام ومؤكد أن (imig) لا تعني (الصورة) قط وإنما تعني المجاز أو (الكيفية) أو (الهيئة)، لذلك فالمدرسة التي ظهرت في أوائل القرن الماضي التي تسمى باللغة العربية مدرسة (الصوريين) «إزرا باوند» و«ت.س إليوت»، هي في الحقيقة ليست مدرسة (صوريين)

وإنما هي مدرسة (المجازات) حسبما أعتقد، لكن يبدو لي أن الدكتور المحاضر الأول يقسم الشعر إلى الحماسة أو الغزل والحماسة . الشعر لا يقسم لأن حياة الشاعر نسيج متداخل ويجب أن لا يُقرأ أو ما يجب (عفوا لهذه الكلمة الديكتاتورية الصعبة) أقصد يقرأ على أنه نسيج متداخل. لأضرب مثلا، إن قصائد نزار قباني السياسية تتداخل مع قصائده التي تنذر بالغزل الفاشل . بمعنى أخر كان إذا ما غازل امرأة وفشل بعدها مباشرة يكتب قصيدة سياسية، فإذا عزلت هذه القصائد السياسية عن الغزل سوف أخون حياة الشاعر. يجب دراسة الشاعر ككتلة واحدة أيضاً، والشعر. ككتلة واحدة. بعدئذ هناك ناحيتان مهمتان في دراسة أية بابه بدلا عن الدائرة في الشعر، الذي يكثر من ألفاظ الحماسة لايعني أنه متحمس دائما، وهو كالمحاسب الذي تمر من تحته الصكوك والفلوس ولكنه قد يكون فقيراً. هناك علاقة مباشرة بين حياة الشاعر والفترات التي يمر بها والكلمات التي يستخدمها. أضرب مثلاً، في مسرحية (الملك جون) شكسبير يصف طفلا يموت، والنقاد الانجليز يعتقدون أن هذا ضعف في شعر شكسبير لأنه التجأ إلى الميوعة، وحينما نقرأ حياة شكسبير نكتشف أن ولده هو قد مات أثناء كتابته المسرحية فظهر فيها ذلك.

الدكتور الأول لم يدرس حياة الحمداني بتفصيل السيرة الذاتية له حتى يستطيع أن يستشف عن دلالات. الشيء الآخر وأتصوره مهماً – وبما أنني غريب وضيف تحملوني – ليس كل شاعر قديماً عظيماً، لماذا ننظر إليه على أنه شيء لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؟. الصورة التي أعجب بها المحاضر «جيشان على الرأس»، صورة منفرة ويابسة وتافهة حقيقة. لأن هذه الصورة فوق الرأس لاتشعر بها الحواس وكان على الحمداني أن ينتقل إلى الشعور الباطني، لأنني إذا كنت أصلع – وأنا أصلع – وهذا شعور داخلي لأنني لا أشمه ولا ألمسه، وهناك مثلا الحرب، يجب على الشاعر حينما ينتقل من توصيف الحرب بحاسة الذوق يجب أن يكون هناك مبرر لهذا الانتقال.

رئيس الجلسة:

عفوا أستاذنا الفاضل، الوقت انتهى، لكن لك أن تكمل الفكرة وبسرعة رجاء.

الدكتور صلاح نيازي

للأسف استمعت للدكتور محمد القاضي وبحثه دقيق جداً لولا المقدمة، وكأن المداخلة كتبها شخصان، شخص مجامل في البداية، وهذا شيء كريه في الندوات العلمية، ثم يأتي النقد النزيه الودود، وتهنئتي على القسم الثاني من المداخلة.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا أستاذنا الفاضل. الكلمة للدكتور وهب رومية.

الدكتور وهب رومية

وأنا بدوري سأبدأ من حيث انتهى الأخ الذي تحدث منذ هنيهة، وأنا أيضا بدوري أحيي الدكتور القاضي على الجهد الذي بذله فيما كتب ولكن لي عليه ملاحظتين اثنتين. أما أولاهما فتتصل بالتناقض الذي وقع فيه الباحث أو المعقب، فقد أخذ أو أنكر على صاحب البحث مفهومه للشعر حين جعل الشعر مرآة للذات وللمجتمع، ولكنه لم يلبث أن وضع لنفسه منهجاً استخدم فيه أو اعتمد فيه على الأصل الاستعاري، وحين راح يحلل شعر أبي فراس وفق هذا المنهج، انتهى إلى أن شعر هذا الشاعر إنما هوتعبير عن الذات الفردية وعن ذات الجماعة، إذن فأي فرق في النتائج بين الباحث والمعقب؟ هذا أمر أو هذه ملاحظة، والملاحظة الثانية هو هذا النقد الخارجي الذي كان الدكتور القاضي يقدم أو يتلجلج في إبدائه، فهو كما نقول: كلمات يتنفس فيها الضوء دون أن ينبلج ... نقد خارجي محض يريد من خلاله أن يتهم الباحث وأن يكرَّ على اتهامه ويبطله، وهذا أمر غريب لقد حمَّل المعقبُ الباحث مسؤولية ضخمة حين جعله مسؤولاً عن الوزر الذي أصاب العرب جميعاً في بنيتهم العقلية وفي تاريخهم وهذا أمر غريب جداً، ثمة يا أخي العزيز فرق كبير بين الانطباع والعلم، وبين النقد من الداخل والنقد من الخارج، وأما الدكتور علي عشري زايد فلي عليه ملاحظتان - إذا سمحت - الملاحظة الأولى تتصل بمفهوم الحوار. هذه التقنية التي يقول عنها الباحث إن أبا فراس استعارها من المسرح، وفي ظني أن مثل هذا الحكم يغفل البعد التاريخي للأشياء، فنظرة واحدة نلقيها على تاريخ الفنون ونشأتها وانقسامها تبين بوضوح أن الفنون حين نشأت، نشأت نشأةً نفعية، ثم انقسمت إلى فنون جميلة وفنون عملية، ثم انقسمت الفنون الجميلة حتى وصلنا إلى ما وصلنا إليه، والحوار في أصله هو جزء أو تقنية أساسية من تقنيات الشعر العربي القديم سواء في فن الخمرية عند الأعشى أو فن الخمرية عند أبي نواس أو في غزل عمر بن أبي ربيعة، والملاحظة الثانية لقد تحدث طويلا عن الصورة وهوحديث طيب دون شك، ولكنني أعتقد أن الوظيفة الأولى أو الجوهرية للصورة ولا سيما في الشعر الذاتي تتلخص في تحويل المعنى الذهني الإدراكي، إلى إحساس عاطفي وجداني قادر على القيام بوظيفة العدوى النفسية، وهذا ما لم نجده. وأنهي كلامي بتحيتي للدكتور أحمد درويش على هذا العرض الطيب المشرق

البديع وعلى هذا الاحتراز العلمي الدقيق حين لم يسو بين لحظتين تاريخيتين متباعدتين بينهما قرابة ألف عام من الزمن، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور وهب، والكلمة مباشرة للدكتور يوسف بكار، مع رجاء الالتزام بالوقت حتى نتمكن من إعطاء الكلمة لكل الزملاء ...... فليتفضل مشكوراً

الدكتور يوسف بكار:

شكرا... أولا: أحيي صديقي الدكتور أحمد درويش على موقفه النقدي المعتدل من بعض زمر النقاد المحدثين الذين يشرّقون غرباً دون وعي، وهوخريج جامعة السوربون، ثانيا: أشكر الدكتور محمد القاضي على تعقيبه الموضوعي الذي غالبا ما نفتقده في مثل هذه الندوات، لكنني كنت أود لو اكتفى بالتعقيب وأجل دراسته إلى موقع آخر، وأما الملاحظة الثالثة: فمع الأستاذ الجليل الدكتور علي عشري زايد، وأنا أشكره أولا لأنه أعادنا إلى البلاغة العربية القديمة في تناول الصورة وهو ما تعارف عليه النقاد بالصورة البيانية التي جزأها إلى صور كثيرة - التشبيهية، والاستعارية، والتشخيصية، والكنائية، وأحب أن أقف معه عند الصورة التشخيصية وأقول له بدءا إن مصطلح التشخيص ليس موجوداً في المعجمات العربية القديمة، وعرفه العرب ليس بهذا الاسم وإضافة إلى ما تفضل وقال: لقد عرفوه في الاستعارة المكنية وفي مصطلح نصُّوا عليه بالاسم هو (التوسع في اللغة) هذا هو التوسع في اللغة يقابله في النقد الحديث ما يعرف (بالانحراف الأسلوبي) أو (الانزياح الأسلوبي) وتحدث عنه ابن الأثير طويلاً كما تحدث القاضي الجرجاني وعبدالقاهر الجرجاني فيما سماه الاستعارة المفيدة. شكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور بكار، والكلمة الآن للدكتور أحمد سليم الحمصي.

الدكتور أحمد سليم الحمصي

بسم الله الرحمن الرحيم . السلام عليكم . سيدي الرئيس، أيها الإخوة والأخوات مداخلتي لغوية، فأنا أحب اللغة العربية وأقدسها لأنها لغة القرآن العظيم، لذلك يمزق سمعي الأخطاء اللغوية والأخطاء الشائعة والتراكيب الضعيفة، والتزاما بالوقت سأعدد فقط خطأين وردا في بحث كل من الدكتور الداية، والدكتور زايد .

نحن نعرف جميعا أن مجمع اللغة في القاهرة أجاز قسمًا من الأخطاء الشائعة كنوايا بدلاً من (نيات)، و(لعب دوراً) بدلا من (أداه)، و(كافة الأدباء) بدلا من (الأدباء كافة) و(نفس الرجل) بدلا من (الرجل نفسه) و(ثنايا الكتاب) بدلا من (تضاعيفه) و(يحتاج الشيء) بدلا من (يحتاج إليه) (في الوقت ذاته) بدلا من (الوقت نفسه أو عينه) و(سواء أكان النص شعرا أم نثرا) بدلا من (سواء أشعراً كان النص أم نثرا) وقد جاءت هذا التعابير كلها في الكتاب، كتاب البحوث أعني، وكان أولى بأدبائنا الكبار ألا يسوغوا لأنفسهم أن يتركوا فصيح العربية ليستعملوا الأخطاء الشائعة وإن أجازها مجمع اللغة، أما الخطأ الأول بالنسبة إلى الدكتور الداية، فقد قال في الصفحة الخامسة والسبعين «نستطيع القول بأن» وهذا خطأ أكاد أسمعه على ألسن كثير من أدبائنا وكتّابنا، وفعل القول كما تعلمون أيها السادة فعل إذا كان بمعنى الكلام وأتت بعده إن لا بد أن تكون مكسورة الهمز من غير أن تتصل بالباء، بسم الله الرحمن الرحيم قال: إني عبد الله، فلا يجوز أن نقول (قال أن) و(قال بأن). الخطأ الثاني، قال في الصفحة السادسة والثمانين (وهنا لم نتتبع أسماء العلم في الأماكن) والصواب (الأسماء الأعلام) وقد راجعت كتب العلماء جميعا تقريبا ولم أجد في كتاب منها ما يسمى (اسم العلم) أو (أسماء العلم) لكنه (الاسم العلم، الأسماء الأعلام)، وإذا أردتم أن تسمعوا شيئا من هذا، جاء في كتاب الزبيدي (الواضح في علم العربية) باب جمع الأسماء الأعلام «إذا جمعت اسماً علماً فإن شئت جمعته بالواو والنون» وجاء في كتاب ابن يعيش في شرح المفصل للزمخشري «اعلم أنك إذا ثنيت الاسم العلم ينكَّر» وقال ابن مالك صاحب الألفية في كتابه (تيسير الفوائد) باب الاسم العلم. أما الخطآن الآخران للدكتور زايد، فالأول منهما جاء في الصفحة الحادية عشرة بعد المئة في قوله «تأثير على مفهوم» وهذا خطأ آخر أيضاً يشيع على ألسن كتابنا وأدبائنا مع الأسف. يقولون: «أثر على الشيء» وهو «أثر في الشيء» قال لسان العرب: «أثر في الشيء ترك فيه أثراً» وأما الخطأ الثاني فجاء في الصفحة العاشرة بعد المئة وفي قوله: يعطي الباحث (حرية أكبر) وكان على الأديب والكاتب المحترم أن يقول: يعطي الباحث (حرية كبرى) لأن أكبرجاء نعتا لحرية وأكبر مذكر وحرية مؤنث، فإما أن يقول (حرية كبرى) وإما أن يقول (تحررا أكبر) وإما أن يقول (حرية تكون أكبر)، والسلام عليكم .

رئيس الجلسة:

شكراً د. حمصي، الدكتور عبدالكريم الشريف تفضل.

الدكتور عبد الكريم الشريف:

بسم الله الرحمن الرحيم. الشعر قوامه الكلمات أي اللغة تشكيلاً ودلالة، وعلى هذا المنزع سارت البحوث التي سمعنا مقتطفات منها، وإن كنت لضيق الوقت أكتفي بالإشادة بالدعوة إلى قراءة جمالية لشعرائنا والتي دعا إليها الدكتور أحمد درويش، فلهذه العجالة أتوقف عند هذا لأتناول النقطة الثانية بوقت أكبر وهي أن الدلالة اللغوية مرتبطة أصلا بالمتخيَّل أي أن اللغة تحمل جينات دلالية مرتبطة بالمعاني الفجرية لها، أي دلالاتها الأولى التي صدرت عنها في المتخيَّل الذهني، ولم أجد في هذه الدراسات جميعاً ربطاً بين المتخيل الذهني أو الأبنية الأنثروبولوجية للمتخيَّل قبله التي تحدث عنها جيلبر ديرون في كتابه (الأبنية الأنثروبولوجية) والتي تحدث عنها قبله عبد القاهر الجرجاني عندما قال: «مواقع الألفاظ في الكلام أو في النحو هي مواقع المعاني في النفوس الدالة عليها»، وبقينا عند استخدام اللغة أو النظر إلى اللغة في انقطاعها عن تلك الدلالات التي قد تكون منسية في بعض الأحيان، ومن مهام الدراسات أن تقوم بعملية الوصل بين المعاني الفجرية المنسية في اللغة وبين استخداماتها عند الشعراء لأن الشاعر يرجع إلى الينابيع الأصلية والبدئية للغة ويستقي منها. وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا، لقد وصلني إشعار من الأستاذ عبد العزيز السريع بوجوب الإسراع لأن الوقت يحاصرنا، فلهذا أرجو من الأدباء الكرام الاختصار قدر المستطاع، وهناك ملاحظة جميلة ذكرها الأستاذ عبدالعزيز بإمكانية أن يقدم المتدخلون الكرام تعليقاتهم وآراءهم مكتوبة، وستضاف إلى الكتاب الذي سيصدر مستقبلاً وسيتضمن ما ورد في الندوة من محاضرات وتعقيبات ومناقشات. والكلمة الآن للدكتور علي الباز.

الدكتور علي الباز:

سأختصر، ولكني أطلب الأمان من الأساتذة النقاد وأبدي إعجابي بما قاله الأستاذ الدكتور أحمد درويش عن القراءة الجمالية للنص، فأنا - كشاعر - وأعتقد أنني أعبر بذلك

عن الإخوة الشعراء – أحيانا أحس بأن هذا النقد التشريحي صعب علينا وأحيانا أشعر انه لوعاد أبوفراس ورأى هذه المعارك النقدية التشريحية، وهذه المصطلحات والجداول كما قال استاذنا الدكتور أحمد درويش لأعلن اعتزاله للشعر، ولذلك فأنا أحيي الدكتور درويش، وأطلب من الإخوة أن يحاولوا في نقدهم أن يمزجوا بين الروح وبين الجسد فالروح والشاعر والقصيدة تحتاج منكم إلى رؤية جمالية قبل أن تشرحونا تشريحا، شكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا، والآن الدكتور تركي رابح.

الدكتور تركي رابح:

بسم الله الرحمن الرحيم. أنا عندي ملاحظة فقط، وهي ملاحظة عامة . لا تتعلق بما قيل في هذه الندوة. أقول للسادة الكرام الحاضرين بأن الأمير عبد القادر ليس أميراً بالوراثة وإنما هو أمير جهاد، فالجزائر لم تعرف في حياتها نظام الملكية، ليس في الجزائر ملوك ولا أمراء، وإنما عندما نقول الأمير عبد القادر فلأنه بويع على أساس أن يقوم بالجهاد ضد الاحتلال الفرنسي للجزائر، هذه ملاحظة أولى، الملاحظة الثانية: الأمير عبد القادر كما تعلمون ليس شاعراً فقط، ولكنه عالم وسياسي ومتصوف وصاحب نظرة في التصوف، فدرس وعلق على فتوحات ابن العربي، فعندما نتناوله نغفل هذا الجانب العلمي والتربوي والتدقيق فيه، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا أستاذنا الفاضل، ونحن سنستفيد إن شاء الله في جلسات الغد وبعد غد عندما نتحدث عن الأمير عبد القادر. الدكتور محمد قاسم له الكلمة .

الدكتور محمد قاسم:

لي ملاحظات على كلمة الدكتور فايز الداية سأختصرها فيما يأتي. أولا: القسم الأول من البحث تنظيري، تشم منه رائحة الترجمة وتبدو فيه أدوات التعبير مقصَّرة عن

الإحاطة بالفكرة أو عاجزة عن تحقيق التواصل المطلوب بين الباحث والقارىء. أقول هذا لأنه يسعى بمنهجه إلى أن يكون عربي الأداة والرؤية وقادرا على التواصل مع أطراف المعادلة، وفي رأيي أن الباحث أخفق مرارا في تحقيق هذه الأهداف. ثانيا: البحث في الدوائر الدلالية من البحوث المتقدمة في علم الدلالة وهذا المصطلح جديد على مثقفينا الذين لم يستطع النقاد والباحثون المجددون إقناعهم بأهمية العلوم اللسانية الحديثة إلى الآن، لهذا كان من المفيد تأصيل هذا المصطلح وتقريبه من أذهانهم بمقارنته بمصطلح الدائرة العروضية وإظهار وجوه التشابه بينهما.

أعتقد أن الباحث كان مقصرا أيضا في شرح وتعريف مصطلحات أخرى مثل المساحة الدلالية، والمفاتيح الدلالية، والبؤر الدلالية وغيرها. لقد كثف الباحث تعريفاتها، هذا إن فعل - فبقي القارئ الذي يتلمس طريقه إلى علم الدلالة ضائعا لايهتدي إلى سواء السبيل إلا بشق الأنفس، وأنا أقترح على الباحث أن ينطلق من مسلمة مفادها إن المتمكنين من علم الدلالة من القراء هم قلة، وإن المستخفين بها السواد الأعظم من المتعلمين العرب وعلم اللسانيات الحديثة عند أكثر هؤلاء ضرب من الترف الفكري أو محاولة للتخريب، فلهذا يجب أن نبذل جهودا جبارة من أجل تبسيط الكتابة وتشريح المصطلحات لإقناع هؤلاء بمدى الفائدة التي تقدمها الدراسات اللسانية لتراثنا ولمثقفينا، وقبل كل ذلك على الباحث المجدد أن يتخلص من سيطرة الترجمة ليكتب بلسان عربي مبين، فقد رأيتك تتكلم العربية بفصاحة عندما قدمت البحث، أما البحث فيشكو أحيانا من سيطرة الترجمة وخاصة في القسم المتعلق بالتنظير. أكتفي بهذه الملاحظة.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور قاسم، الدكتور محمد فتوح أحمد، فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح أحمد:

بسم الله الرحمن الرحيم. صبحكم الله بالخير، لي ثلاث كليمات أولاها: موجهة إلى الأخ الدكتور فايز الداية الذي يمتعنا في كل الأحوال بلغة شارحة بعيدة عن كزازة الجفاف العلمي وقريبة من اللغة الشعرية وما أظنه إلا شاعرا، لكن لي ملاحظة وحيدة وهي تتعلق

بكثرة المصطلحات والتقسيمات ما بين ومضة دلالية، وحزمة دلالية، وبؤرة دلالية، ودلالة دلالية حتى كادت هذه التقسيمات يُنسي بعضها بعضا فإذا ما وصل إلى عملية التحليل الفني التي هي صلب البحث رأيناه يكتفي بمجرد ملء هذه الخانات بنماذج كانت محتاجة إلى تحليله الفني الفذ الذي نعرفه كثيرا به، ثاني كليمة، موجهة إلى الأخ الأستاذ الدكتور علي عشري زايد الذي أمتعنا ببحثه اليوم وهي أنني الاحظ قدرا من التوسع في مفهوم الصورة حتى تحول التعبير المباشر أحيانا إلى صورة فنية، وحتى تحول التكرار إلى صورة فنية، وحتى أطلق عليه ما يسمى بالصورة التشكيلية، وجرده من الوظيفة الدلالية مع أن للتكرار – كما يعلم هوأكثر مني – وظيفة إيقاعية كما أن له وظيفة دلالية. ثالث الكليمات إلى الأخ الدكتور أحمد درويش الذي أحمد له بحثه وتلخيصه الممتع لكتابه اليوم. وهي أنني أذكر مقولة للأخطل حينما سُئل عن سر إعجابه بالنابغة فقال: لأنه مثلي يجيد نعت الملوك، فالجمع بين الأميرين كانما هويلمح إلى تشابه الحياتين، إلى أي حد يمكن أن تكون ملامح الحياة منعكسة في الوثيقة الفنية حتى نفترض أنك في صحبة الأميرين ما دامت حياتهما يشبه بعضها بعضا كما افترضت في بحثك الذي استمعنا إليه اليوم، وشكرا للمنصة، وشكرا للحضور.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور فتوح . د.هيا الدرهم.. تفضلي.

الدكتورة هيا الدرهم:

السلام عليكم ورحمة الله، أنا أشكر الإخوة الأساتذة الأجلاء الذين أمتعونا بأبحاثهم جميعا، وملاحظاتي أسردها على بحث الأستاذ الدكتور علي عشري زايد، وهي ثلاث ملاحظات في أولها: كنا نتمنى لو أفاض الدارس في تحليله للصورة الفنية في شعر أبي فراس حتى تشمل تحليل التركيب في جمل الصور الاستعارية والتشبيهية وأثر ذلك التركيب في تقديم المعنى الخاص الذي تشكله الصورة وذاك هو لب النظر في هذه الإبداعات وهي قبلُ لب عمل الشاعر، غير أن الدراسة توقفت عند استحضار انماط من الصور والإشارة إلى مصدر الصورة وأشكالها دون التركيز على الموقف الخاص الذي قدمته هذه الصور. الإشارة الثانية هي القيمة الفنية الخاصة التي تقدمها الصورة الفنية بكل أشكالها ولماذا يلجأ إليها

الشاعر إن لم تقدم المعنى في هيئته الخاصة هذه، لا ننتظر تفصيلاً في أشكال الصورة في إبداعات الشعراء ولكن القيمة في إضافتها وخلقها، ولا يمكن أن تقدمه أي صورة فنية أخرى، والصورة الحوارية مثلا التي اشار إليها تفصيليا في هذا البحث كنا نود أن نستمع إلى الإضافة التي قدمتها هذه الصورة الحوارية على الموقف الخاص وتشكيلها له بهذه القصيدة، الإشارة الثالثة: هي رغبتنا في اتخاذ قصيدة واحدة مثالا على تجانس أو تكاثف مجموعة الصور الفنية خلالها في تقديم موقفها الذي تبنته خاصة أن الباحث له الدراسات خصصت لبناء القصيدة، والإشارة الأخيرة استخدام الشاعر للأسلوب التكراري في تأليف الصورة التشكيلية كما أطلق عليها خلال قصيدته وقوله إن التكرار في قصيدته الرثائية لأمه افتقد بواسطته النبض الشعوري الحار الذي نجده في قصائده المخاطبة لأمه في أسره، لعل التكرار هنا قد قام وحده بتجسيد وحدة الألم الذي حاصر الشاعر حين بلغه نبأ وفاة أمه وهوما زال في الأسر، مع الشكر للجميع.

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً، والكلمة للدكتور ياسين الأيوبي:

الدكتور ياسين الأيوبي:

إنهما اشارتان: واحدة للباحث الدكتور فايز الداية، والثانية للباحثين الأخيرين معاً. وهو نقد في إطار التقديم لا في المحتوى. لقد صرف الباحث أكثر من نصف الوقت على شرح المفاهيم العامة التي انطلق منها البحث وتابعها وطبقها في دراسته وكانت خيبة أولية في عدم التشبع من معرفة ما ضمه شعر أبي فراس في المنهج الدلالي، وما هي إلا دقائق حتى انتهى الوقت، ولم نكد نمسك ببداية الخيط ونتحسس شيئاً من الشعر الدلالي لدى الشاعر، فنتساءل لماذا التلخيص إن لم يكن هناك ما يمثل خيوطا ومشاهد دالة وإن قليلة محصورة؟ ولئن أجُبنا بأن البحث المنشور يفي بالغرض وما عليك إلا القراءة والتأمل، أجبت إن القصد من تقديم البحوث في هذه المناسبات تسليط الأضواء على أبرز نقاط البحث لتبقى ماثلة في الذاكرة كنت أنتظر الوقوف في هذه العجالة عند مثال شعري او قصيدة وإجراء الدراسة الدلالية عليها والخروج بالنظرة النقدية المرجوة والموصلة إلى سياق نظري تطبيقي، وأرى أن يتخذ الباحث نهجا مدروسا وخاصة في تقديم أبحاث كهذه

تقوم على تعريف سريع لمنهجه ورؤيته لا تتجاوز الدقائق الثلاث، والدخول مباشرة في حقل الدلالة أو الدلالة والإشارات التي انطوى عليها شعر الحمداني، فنفيد ونتذوق ونفوز بمعلومات هامة سواء قرأنا البحث أم لم نقرأه، فما يُسمع ويُتلقى في مجلس عام كهذا أبقى وأرسخ في الذاكرة وله مني خالص الوعد بقراءة البحث المهم جدا، أما الإشارة الثانية فهي إعجابي ببحث الدكتور أحمد وبتلخيصه المشوق ويجعلنا نستمع إليه بحاسة تمتعية وتذوقية، وأقول للدكتور زايد بأن هناك الاستعارة التخييلية التي هي أفضل من الاستعارة المكنية والعرب قد استخدموها ولدينا في تراثنا الكثير من هذا القبيل، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلاً وأرجو من القاعة الهدوء.. الدكتور محمد شاهين تفضل.

الدكتور محمد شاهين:

النقطة الأولى: حول المصطلح في بحث علي عشري زايد، وفي اعتقادي أن أحد أسباب عدم الوضوح هواعتماد الباحث على الترجمة العربية للمصدر الإنكليزي الذي اقتبس منه، فهو مثلاً يقتبس (سيد لويس) في صفحة ١١٠ ويقول: «ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية» هذه الكلمة ليست خاطئة مضللة بل خاطئة مئة بالمئة نطقاً، ربما يقصد المترجم – ليس الباحث – نطقاً مطابقاً محاكياً إلى آخر ذلك. تطورت الصورة أصلاً لتكون انعكاسا متقنا للحقيقة الخارجية ولتنهض بالصورة من مراحلها الأولى عندما كانت انعكاساً يحاكي الواقع كما هو، ولو اعتمد الباحث على المصدر الأصلي دون وساطة الترجمة لربما تمكن من استيعاب مصطلح (سيد لويس) الذي ورد ذكره كثيرا، ولا أعتقد أن سيد لويس نفسه كان متشعبا أو كان مضطرباً لأن المعروف عن الناقد الوضوح والسلاسة فيما يكتب ويقول، ودعني ألخص بسرعة يقول (لويس): إن معنى الصورة منذ القرن الثالث عشر إلى السادس عشر أو إلى بداية السابع عشر – وليس الثامن عشر كما ورد – كان محصوراً في الشكل الفيزيائي، ومن أجل ألا أضع نفسي في الترجمة أود أن أقول إن الشكل الفيزيائي هو المعنى اللاتيني لكلمة (إماجو) التي منها تطور مفهوم الصورة كتخيل ذهني أو فكرة أي (كونسبشن) أو (أيديا) والتي منها تطورت الصورة إلى رؤيا، كذلك برزت فكرة المحاكاة

مصاحبة لهذه الصورة. المهم في الموضوع هذا التوتر الأزلي بين الأفكار التي تشير إلى المطابقة الحرفية The copy وبين الأفكار التي تشير إلى الخيال، وأهم تطور في تاريخ الصورة هو المعنى الذهني الذي اكتسبه منذ القرن السابع عشر، وليس الثامن عشر، إذ أصبح استخدامها شائعا في الأدب وأصبح للصورة معنى هام وخاص. في القرن العشرين اختصرت الصورة معنى سلبيا أو معنى غير محبب، أي خرجت كما يقولون عن حدود الأدب وأصبحت غير واردة. السبب هو السياق السياسي والاجتماعي والإعلامي بشكل خاص إذ أصبحت الصورة تشير إلى تصور دعائي يتعلق بصورة الشخص كما نقول في المجتمع أو غير ذلك. هذا وقد ربحت الصورة في القرن العشرين وخسرت. ربحت مع ما قلناه وأيضا خسرت هذا التشعب. أخيراً، لقد بحثتُ عن الصورة (imig) ولم أجدها في القواميس الإنكليزية، إذ أصبح التعريف أو الوصف لها غير وارد والسبب في ذلك أن الأدب هو الصورة، ولذلك أنا أوافق على عدم تقسيم الصورة إلى هذه التقسيمات. توجد صورة أدبية، والأدب هو صورة، والأدب الذي لا يوجد فيه صورة ليس بأدب. لا بد من التمييز بين نوعين من المسكوت عنه، الأول هو الذي يسكت الكاتب عنه وهو معلوماتي لا يرى الكاتب داعياً لذكره، أما الثاني، فهو ذلك النوع الذي يسكت عنه الكاتب عمدا وهو المهم والأهم إذا ظل سرا يدعوالقارىء أو المستقبل إلى أن يلج إلى أعماقه وهنا يلتقي الكاتب والقارىء والمستقبل ويظل السر غامضا يكشف عن نفسه ليس مرة واحدة في العمر، بل مرات تتعدد بتعدد القراء وتعدد الأزمنة، وأخيرا شكرا جزيلا .

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا . الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف.

الدكتور محمد حماسة:

سوف تكون ملاحظاتي في إطار الدقيقة ولا أتجاوزها . الملاحظة الأولى أتوجه بها بالتحية للقائمين على ترتيب هذه الندوة، إذ جاءت عقب ندوة أمس التي كانت تمثل إطارا عاما يدور حول النص ولا يعالج النص نفسه، أما ندوة اليوم فإنها تدور في النص نفسه وهذا ترتيب محمود يشكرون عليه. الملاحظات التي تتعلق بالأبحاث أنطلق بها من وجهة نظر أننا نحن المؤتمرين والباحثين ينبغي أن نتساند ولا نتعاند وأن نتقارب ولا نتعارض

وهذه الملاحظة أراها ضـرورية لأننا ينبـغي أن يكون كل منا مع الآخـر لا ينفي الآخـر أو بمحاولة هدمه، لقد رأيت أن هذه الأبحاث الثلاثة التي استمعنا إليها هي أبحاث منتجة بمعنى أنها يمكن أن تقدم نموذجاً يحتذى، وان يقتدي به الباحثون بعد ذلك بأن يطبقوا نظمها أو أمثلتها، هذه الأبحاث أيضاً تدور في نطاق العمل التحليلي، والعمل التحليلي دائماً، أنا شخصيا أراه عملا مفضلا لأن الخلاف كما رأينا يدور دائما حول النظريات ولكن العمل التحليلي عمل لاخلاف عليه إذا قام على معطيات النص وهذا شيء طيب، وهو يولِّد النظرية العربية التي نسعى إلى الحصول عليها. المتحدثون الثلاثة أيضا حاولوا أن يقدموا لنا اليوم نقدا عربي الوجه واليد واللسان، وهذا شيء ينبغي أن نتمسك به وندعو إليه. أعجبني أيضا أن د .أحمد درويش لم يكن له معقب فلا معقب لكلامه، لأن كلام الدكتور أحمد واضح وضوحاً جلياً وجميلاً بحيث يكون مغْنياً بذاته. اعود إلى الدكتور فايز الداية لأقول له لاعليك في المقارنة بين الدوائر الدلالية والحقول الدلالية، فهذه في واد وتلك في وادٍ اخر، ومادمت قدمت شرحا للدائرة الدلالية فأنت حر فيما تقدم ونحن نتابعك ونسعد بما تقدم وكذلك للدكتور علي عشري، وشكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا، السيدة بديعة حفيدة الأمير عبد القادر تتفضل .

السيدة بديعة:

بسم الله الرحمن الرحيم: السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. اشكر مؤسسة البابطين التي أتاحت لنا هذا الاجتماع وهذه المناقشات القيمة، وأشكر الأساتذة الكرام، لي تعليق هو عبارة عن سؤالين فقط لا اتجاوزهما، قبل كل شيء أشكر الدكتور على مجهوده الكبير في تأليف هذا الكتاب الذي لم أقرأه بعد، ولكن هناك سؤال لماذا هناك تعتيم على أصول أو نسب الأمير عبد القادر كونه ينتمي إلى الأدارسة. فمثلاً قال الدكتور إن أبا فراس الحمداني كان من بيت أمارة هم آل حمدان، وبالمقارنة مع بني هاشم هناك مفاضلة بينهما، هل يجد هذه المفاضلة؟ والأمير عبد القادر من بني هاشم، بن عبد المطلب أي من قريش، فهل يا ترى هذا التعتيم على نسب الأمير عبد القادر هو منشأ أجنبي؟ وأول من كتب عن حياة الأمير عبد القادر هو هنري تشرشل الضابط البريطاني، وكل من كتبوا عن

الأمير عبد القادر، أعتقد أنهم أخذوا من هذا المصدر، والمصدر مليء بالمغالطات ومليء بالخيالات، هل وجد الباحثون أن الأمير عبدالقادر لا ينتمي إلى الأدارسة لكي يتجاهلوا هذا النسب؟ وهل يكفي أن نأخذ من ضابط بريطاني معلومات عن أبطالنا؟ وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا سيدتي: الدكتور خالد الرويشان .

الدكتور خالد الرويشان:

أشكر كل الإخوة الباحثين والمعقبين أيضا، فقط مجرد ملاحظة للدكتور أحمد درويش وربما هي تنويه على كلمة حفيدة الأمير عبد القادر الجزائري في هذا الموضع، وهي أنه لم يثبت تاريخيا أن بني حمدان كانوا من الهاشميين، بمعنى كانوا شيعة، فقبيلة تغلب العربية وكانت تسكن الجزيرة الواقعة بين ضفتي النهرين لم تكن هاشمية، ولكن كان لهم هوى شيعي معين، وربما كان ظاهرا ذلك في شعر أبي فراس، كما أنه ربما تجدر الإشارة إلى أن كل مدائح أبي الطيب المتنبي لسيف الدولة لم يشر فيها إطلاقا إلى الأصل الهاشمي لقبيلة بني حمدان. هذه مجرد ملاحظة . وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور خالد. د.عثمان بدري.

الدكتور عثمان بدري:

شكرا للمتدخلين وللمعقبين أيضا، لي مجموعة أسئلة، بالنسبة للأستاذ الدكتور فايز الداية الذي كنت أتوقع منه ومازلت المزيد قياساً لما سمعت وقرأت. ثمة مجموعة أسئلة السؤال الأول للدكتور فايز الداية هو بأي حق، بأي معيار بأي منطق نستطيع أن نسوي بين الدوائر الدلالية والمحاور الموضوعاتية؟ والسؤال الثاني: استخدمت مفهوم الدائرة في إطار الدلالة وأعتقد أن هذا المفهوم مغلق، وكما نعلم أن الأدب ينبني على المفتوح دائماً، ولهذا ألا يوجد هناك بديل آخر لهذا المفهوم وهوالمدارات الدلالية على اعتبار أن المدارات أكثر انفتاحا؟ نعم إن منطق الدائرة موجود ولكن في إطار سلسلة من المدارات المفتوحة

على بعضها، والسؤال الثالث: سواء كنا بصدد الدلالة، أو كنا بصدد المعنى، أو كنا بصدد الصورة، أو بصدد أي مركب في الأدب، فالمدخل الطبيعي والمفتاح الأساسي لذلك هواللغة. عندما أقول اللغة أقول اللغة المميزة بصفة الأدبية والشعرية بصفة خاصة، إنني أشعر أن هذا العنصر إلى حد ما قد اختُزل في بحث الدكتور فايز الداية. المشكلة في هذا البحث أنه راح ضحية الأغراض؟

رئيس الجلسة:

دكتور عثمان ارجوك، حاول أن تختصر لأن الوقت يداهمنا .

الدكتور عثمان: (متابعاً)

راح ضحية الأغراض السائدة والأغراض المرتبطة بالموضوعات. الأساس في شعر أبي فراس هوأن نكشف عن المعنى، المعنى المضمر غالبا من خلال الأغراض، من خلال المضمون، ولكن مهمة المتمرس والجاد هي أن يكشف عن المعنى أو المعاني المضمرة. بالنسبة للدكتور علي عشري زايد. أشكره جزيل الشكر على هذا البحث، لكنني أرى أن هناك إشكالية وكنت أتوقع أن يصل إليها هذا البحث وهي إلى أي حد تساهم الصورة في إنتاج المعنى الشعري؟ وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور عثمان. إن ما طرح من أسئلة هو همٌّ نتداوله جميعا كمثقفين في هذا الإطار، وأحسب أن الدقائق القليلة أو الدقيقات القليلة التي سنمنحها للمجيبين قد تجيب عن الهمّ من أوله إلى نهايته، ولهذا أرجو من السادة الأساتذة الكرام أن يتسامحوا وأن يأخذوا وقتاً قصيراً جداً وأن يتسامحوا في وقتهم إذا أرادوا ذلك طبعا، ويبقى السؤال مطروحاً دائما وأبدا، لأننا إذا أجبنا إجابة دقيقة محددة عن الأدب، فمعنى ذلك أننا قتلنا الأدب، فخصوصية الأدب انه سؤال مفتوح وأن إجابته تبقى غائبة إلى الأبد، وهذه هي خصوصية الأدب. وأبدأ على كل حال بالدكتور فايز الداية، وأرجو أن يتسامح وأن يتنازل عن وقته، ولك من الوقت دقيقتان .

الدكتور فايز الداية:

بعد محاكمة طويلة يُطلب أن تكون المرافعة قصيرة مع مغامرة بنتائج الأحكام. في الحقيقة الحديث يطول وإن هذا الاهتمام سلباً وإيجاباً بالدائرة الدلالية وحديثها يقول هي مشكل ضروري لمستقبل دراساتنا مع جهود تطبيقية أخرى. العزيز الدكتور محمد القاضي قرأ النص قراءة وأعطى أشياء ربما لم تكن موجودة فيه أو له رؤية في قراءتها. عمل هذا البحث هوعمل موضوعي، عمل تحليلي، عمل يجعل النص ديوان الشاعر كاملاً وهو يقرأ كل شيء ومن ثم يقارن ويحلل خارجاً. إذن هوتناول داخلي، تناول تحليلي شمولي يحاور الخارج ليس منعكساً له، على العكس تماما. قلنا إنه عمل علمي حيادي لا يسقط الخارج على الداخل، هذا واحد – لكن على الهامش – بعض النتائج يمكن أن تكون دليلا تاريخيا أو محاورة تاريخية، وهذا هامش على الدرس النقدي وليس أساسا في نظرنا. الدرس أيضا يتناول الذات المبدعة ولا يتناول الذات الفردية التاريخية لأبي فراس الحمداني، وهذا واضح في التوجه ومن ثم يرد على إشكال في المفهوم الذي وضعه الدكتور محمد القاضي. بعد ذلك إن النتائج الفنية موصولة بهذا التقاطع بين الدوائر الدلالية وبين المساحة الدلالية لكل لفظة أو مفتاح داخل هذه الدائرة ثم في الدائرة الثانية وقد أشرت إلى النتائج التصويرية والرمزية في هذا الباب وهوباب متلئبٌ واسع على رأي شيخنا (ابن جني).

بعد ذلك كله أقول: أحمد لهذا التعقيب أمراً لطيفاً وطريفاً، وهوأنه بنى تطبيقه الجديد على معطيات من البحث نفسه، إذن هذا البحث كان صالحاً لمعطيات ممتدة بعده لأنني قلت بتداخل الدوائر الدلالية وبأهمية الصورة فيها وجاء الدكتور العزيز وطبق تطبيقا تصويريا على هذا التزاوج، وهذا أمر محمود ولكنه في الحقيقة ليس تعقيبا وإنما هودرس مستقل استفاد من معطيات هذا البحث، لا أزيد على ذلك كثيرا، ولكن بعض التعليقات التي وردت تخالف ما نحن عليه في طريقنا وفي عملنا في الدلالة، أقصد نفسي مفرداً، وأعتذر عن هذا الجمع، على هامش الحديث قبل ذلك هالني قول الخطأ فيما بدأ الحوار من الدكتور الحمصي. في الحقيقة هذا تناول ليس من العربية المعاصرة، وليس من حقيقتها التاريخية القادمة أي أننا ينبغي أن نبحث في ماهية الدلالة وفي سياقها وفي تطورها الممكن لا أن نكون حرفيين وعندئذ ننفر ونبعد الناس عن استعمال العربية بكثرة هذه الحواجز. من قال

إن القول بكذا ليس صحيحا عندما يكون متضمنا معنى الاعتقاد؟ ومن قال إننا نحجر استخدام اسم العلم بصيغة معينة محجورة؟ من قال هذا؟ اسم العلم وأسماء العلم إذن هذه اشكاليات هامشية جداً يقبلها التطور الدلالي لمعنى الكلمة ولاستخداماتها ولا يحجر في ذلك، وطبعا لكل اجتهاده، ولكل نصيبه ولكن هذا التهويل في الأخطاء وما إلى ذلك فلندخره إلى آخرين لا يستعملون العربية حق استعمالها. أمور أخرى أيضا: هذا بحث لوقرأه القارئ لما قال ما قال إنه أبعد عن الترجمة وليس فيه من الترجمة شيء إطلاقا. ما فيه جملة واحدة مترجمة وإنما هو صوغ قد أصيغ سنوات وسنوات حتى صار عربياً كل العروبة إذا كان عندك نص في سطر واحد تجد نظيرا له فهاته، وهذا كلام عربي. واختلفت الأمور بعض من الزملاء يقول: ينبغي أن توضح المفهومات وأن تشرحها، وآخر يقول: ينبغي بأن ننظر في الجماليات، والوقت قصير. أنا أشرت إشارات والقارئ لهذا البحث وللبحوث الدلالية الأخرى في الدائرة يمكن أن يجد كثيرا، والحوار مفتوح ومفيد، ولا أزيد على ذلك، والفضل لهذا الجمع الكريم في تقدم الدرس، وشكرا لكم.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للأستاذ الفاضل وأعتذر عن هذا القطع - حقيقة - والكلمة مباشرة للدكتور محمد القاضي، وأرجو أيضا أن يكون مختصراً، وأرجو أن يأخذ دقيقة فقط، لأنه هو نفسه سائل في هذه الندوة، وهو أيضا قد قرأ لغيره فهو يدخل ضمن السائلين فليتفضل دقيقة فقط.

محمد القاضي:

أشكر كل من تفضل بإبداء ملاحظات. ربما كان في نيتي أن أجيب بشيء من الدقة على الملاحظات، ولكن سأكتفي بالرد على ما تفضل به الدكتور يوسف بكار كونه رأى أنه يمكن الاكتفاء بالتعقيب، وأنا احتكمت فيما قلت، إذا ما طُلب مني فقط. الورقة التي أعدتها اللجنة المنظمة في مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين تقول إن التعقيب يجب أن يتصل بما جاء في العمل ويجب أن يضيف شيئا. ولهذا كما تفضل الصديق فايز أردت أن لا يكون عملي مسقطاً، وإنما أن أنطلق وأرى وجه الفائدة في هذا العمل وأطور فهو مجرد تصحيح مسار بدا لي، وعملي ما كان ليكون لولا العمل الأول.

بالنسبة للدكتور وهب رومية، أنا أشكره على ما أبداه من ملاحظات، ولكن لا أرى خيالا بالتناقض فيما ذكرت. صحيح أنني أنكرت أن يكون الشاعر مرآة للذات والمجتمع، ولكنني لم أثبت هذا في نهاية قولي، بل أردت أن استعيض عن مبدأ الانعكاس بمبدأ التخييل فقط وكل ما فعلته هوأنني أنطلق من النص، فإن وافق شيئا خارج النص فيا حبذا ولكن لا أنطلق من خارج النص ولا أعتبر النص مرآة لخارجه. أيضا قولك إن نقدي كان خارجيا محضاً. أظن أن الدكتور فايز ذكر أنه نقد داخلي – أنا لم أحمل الدكتور فايز المسؤولية وإنما قلت: إن هذه الرؤية تؤكد هذا المأزق الذي وقع فيه الفكر النهضوي فقط أي كان صدى أو جانباً من هذا المأزق وحسب، وشكرا لكم.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور القاضي والكلمة مباشرة للدكتور علي عشري زايد، وأرجو أيضا أن يأخذ دقيقتين فقط.

الدكتور علي عشري زايد:

بسم الله الرحمن الرحيم، أبدأ بأن أدعو الله أن ينضّر كل من أهدى إلي عيبا من عيوبي، فهكذا تعلمنا، ومن هذا المنطلق أشكر كل الإخوة الذين تفضلوا بإبداء ملاحظات على هذا البحث المتواضع، ولكني أريد أن أوضح أمرين أرى توضيحهما ضروريا في هذا السياق. الأمر الأول أن كثيرا من الملاحظات كان نتيجة للاعتماد على تلخيص البحث في هذا اللقاء وقد أصبحت أكثر اقتناعا بأن تلخيص البحث قد جنى علي – لا أقول على الجهد المبذول فيه – وكان ينبغي أن يكون بحثي هو الوجه المقابل لبحث أخي الدكتور احمد درويش، فإذا كان بحثه تقديما بدون تعقيب، فقد كان ينبغي لبحثي أن يكون تعقيبا بدون تقديم أوتلخيص، لأن الجهد الأساسي الذي بذل فيه كان جهدا فنيا تحليليا، وأعتقد أن كثيرا من الإخوة الذين ابدوا ملاحظات عندما يتسع وقتهم الكريم لقراءة هذا البحث أولقراءته قراءة متمعنة سيجدون على الأقل أن الهموم التي شغلتهم واستفسروا عنها أو لاحظوها كانت تشغلني، وأنني حاولت أن أقدم إجابات لها أخص جانبين تكررا أو ملاحظتين تكررتا أكثر من مرة، أولاهما عدم الاهتمام بالتشكيل اللغوي للصورة، والثانية عدم الاهتمام بوظيفة الصورة او بيان دورها في إنتاج الدلالة، والحقيقة أن هذين المحورين كانا محورين أساسيين في تناولي لكل أنماط الصورة التي تناولتها، وشكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

أعتذر لأستاذي الفاضل اعتذارا حارا. فالوقت دائما يتعقبنا. الكلمة الآن للدكتور أحمد حيدوش له دقيقة أيضا.

الدكتور أحمد حيدوش:

في هذه الدقيقة أشكر مؤسسة البابطين التي أتاحت لنا هذه الفرصة وأشكر الحضور، وأعطي نصف دقيقة للأستاذ الدكتور زايد لأنه يرغب في التعليق مرة أخرى، تفضل.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا على هذا الكرم وعلى هذه الأريحية، وأعتذر لأساتذتنا الكرام جميعا دون استثناء الكلمة الأخيرة، وليست الأخيرة لأن النص سيبقى مفتوحا للدكتور أحمد درويش.

الدكتور أحمد درويش:

لن أزيد عن دقيقتين وربع، أشكر خلالهما كل الإخوة الزملاء الذين رأوا رأيي الذي ارتضيته في مسألة النقد الجمالي وأعتقد - لأننا جميعا نراه - فكان تعبير أحدنا عنه كافياً، وهذا هوالذي أعتقده. أردت أن أوضح بعض الأشياء السريعة جدا فيما يتصل بالأمير عبد القادر إشارة الأستاذ تركي رابح إلى فكرة الجانب العلمي لعبدالقادر وهوجانب عظيم جدًا كل الناس يعرفونه ويتحدثون عنه، وقد ضمنته شيئًا بسيطاً في الكتاب، لكن من الأشياء التي لفتت نظري، الأشياء البسيطة جداً ذات الدلالة، أن تأتي امرأة في مطلع القرن التاسع عشر وتريد أن تكرم ذكرى زوجها - امرأة من مصر - وكان زوجها عالما من علماء الإسلام فتقرّر أن تطبع كتاب (المواقف) للأمير عبد القادر لكي يوزع على علماء المسلمين تقربا إلى الله، هذه وحدها لمحة تسد ما وراءها من معنى إكرام هذا الرجل علمياً ومكانته عند الناس جميعا، وأقول للأميرة بديعة والدكتور خالد الرويشان، بأنني في الحديث عن نسب الإمام عبد القادر استعنت بكتاب (تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر) لابنه السيد محمد واغتنم الفرصة لأشكر الأستاذ عبد العزيز والمؤسسة، فقد وفروا لي كل الكتب التي كان من الصعب الحصول عليها وأنا لم أشر إلى

مسألة الهاشميين والأدارسة، أنا فقط قلت إن أبا فراس وعبد القادر ينتميان إلى الدوحة الحسنية وهي جزء من الأشياء الجميلة في تاريخنا. وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا جزيلا للدكتور الفاضل. وفي الأخير ينتهي الزمن، ولا ينتهي النص يجرفنا الزمن، ونبقى أسيري النص، وتنتهي المدة المحددة للندوة وتبقى ندوات النص مفتوحة على مصراعيها على مدى الأزمنة والأمكنة، وفي الأخير أعتذر اعتذارا حارا لكل الأساتذة الكرام والأدباء الأفاضل على ما قد يكون قد بدر منا من نقص أو سهو، فلله العلم كله، وقبل رفع الجلسة أعيد الكلمة إلى الأستاذ الأمين العام عبد العزيز السريع، فليتفضل مشكوراً.

الأمين العام:

أسعد الله أوقاتكم، وأرجو أن يكون يومكم إن شاء الله طيباً. أحب فقط أن أنبه إلى أن الأمسية الشعرية هي التي ستكون الجزء الثاني من برنامج هذا اليوم، ومكانها في نفس هذا المكان، وسيكون موعدها في الساعة السادسة، أي بعد أن تنعموا إن شاء الله بالغداء وترتاحوا قليلا، وسيكون فرسان هذه الأمسية الشاعر الكبير سليمان العيسى، الشاعر الكبير الأستاذ محمد التهامي، والدكتور جميل علوش، والدكتور سالم عباس، والأستاذ الميداني بن صالح، والأستاذ سيد محمد بن السالك، والأستاذ خالد الشايجي، فأرجو أن تستمعوا إليهم اليوم الساعة السادسة مساءً، وفي آخر هذه الجلسة باسمكم جميعا أشكر للأخ رئيس الجلسة الدكتور محمد بشير بويجرة رئاسته للجلسة وشكرًا له على كياسته وعلى حسن إدارته باسم الجميع. والسلام عليكم.

****

الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني(*) للدكتور علي عشري زايد

تعقيب بقلم : د. نسيمه الغيث
أستاذ مساعد الأدب العربي - قسم اللغة العربية
كلية الآداب - جامعة الكويت

ثلاثة أمور تستوجب التقدير، لجدارتها : الأول أبو فراس نفسه، الشاعر الفارس رمز الصمود والجهاد في سبيل العروبة، الذي طابق بين الكلمة والفعل فاحتل في الوجدان مكاناً مرموقاً انسحب على شعره فأذاعه وأعلى مكانته. الأمر الثاني يتعلق بموضوع البحث الذي أسند إليّ التعقيب عليه، ومحوره "الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني" وهذه الصورة أساس الشعرية (أو الأدبية) وحاملة أسرار الرؤية، بل إنها موضع المفاضلة بين شاعر وشاعر، وبين قصيدة وأخرى، وهي - أيضاً - جمّاع موهبة المبدع لأنها تستقطر في تشكيلها الخاص كل مكونات الشعر. أخيراً وبترتيب التسلسل يأتي حق الباحث، الأستاذ الدكتور علي عشري زايد، الذي نعرفه أستاذاً جامعياً متميزاً، ومؤلفاً جاداً، بصفة خاصة في كتابيه: "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" و "بناء القصيدة العربية الحديثة"، وهما يؤكدان جدارته باقتحام هذا المحور الذي يجد الباحثون العرب صعوبة في ترويضه وتذليل سبله، إلى اليوم، وأعني موضوع "الصورة" بأية لاحقة تصفها: الصورة الفنية، أو الشعرية، أو البلاغية، أو البيانية، أو غير ذلك مما تنتجه محاولات التحديث في هذا المحور، وعطفاً على ما يستحق الباحث الفاضل من إطراء لجهده العلمي، نقول- وليكن هذا مدخل التعقيب على البحث: إنه التزم بصيغة متوازنة تجمع بين طبيعة شعرنا العربي القديم، وما ينتهج الشاعرُ من ترسُّم التقاليد الفنية، واحترام الأقسام الموضوعية، أو ما عرف

(*) ثمة ظروف حالت دون مشاركة د. نسيمة الغيث بهذه الندوة، ولأهمية تعقيبها آثرنا نشره مع بقية التعقيبات والمناقشات (المحرر).

بالأغراض، وما إلى ذلك، وما تفترضه ثقافة الناقد المعاصر من معرفة بمناهج الحداثة، وقدرات القراءة التأويلية التي تحرر النّص من قيده الزمني، بل من سلسلة انتسابه، وتعرض له كبنية مكتملة، مستغنية بنفسها. إن هذا التوازن الذي حافظ عليه الدكتور الباحث إضافة مهمة نكتشفها في قراءتنا لطرحه الموضوعي المنهجي لموضوع "الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني".

وحتى لا يبدو هذا التوازن، أو هذا التحفظ، ميزة وحيدة، وقد يعتبره البعض دالاً على نقيض ما أردت به، فإنني أتبعه بالإيجابيات والإنجازات التي أرى أن البحث حققها، وأن من حق صاحبه أن تنسب إليه. ولكي يكون الحديث موصولاً فإنني أرى أن الوعي بتقنيات النقد الحداثي دون الاستدراج في اتجاه "الغرق" في مسائله التي تعد في بعض جوانبها ضرباً في المجهول، أو دعاوى لا يستطيع أدبنا – بخصائصه التي نعرف– أن يقدم البرهان عليها أو تستجيب جمالياته لها، هذا الوعي المتوازن احتفظ لتحليل الشعر بالكثير من الموضوعية التي لم تحجب قدرة التأويل وجمال الأداء، كما نجد في تناوله لهذا البيت من شعر أبي فراس:

وأخــــلاف أيام إذا مــــا انتــجــعـتـــهـــا
حـلـبـت بـكـيــــــات وهـنّ حـــــــــوافل

إذ استطاع أن يلمح – برؤية ثاقبة – نصيب المألوف المتداول في هذا البيت، أو هذا البناء التصويري، فيعزله عن الجديد المبتكر، إنصافاً لحق الموهبة في تشكيل مادة المعنى فيه.

وبهذه الرؤية المتوازنة، الثاقبة معاً كان تنبيهه لنوعين من الصور يندر أن يلتفت إليهما الباحثون في شعرنا القديم بوجه خاص وهما: الصورة الحوارية، والصورة التشكيلية ، وفي كشفه وعرضه وتحليله لهذين النوعين من الصور كان بالقدر المناسب لتوزيع فقرات البحث تحت عناوينه الفرعية، التي حققت فيما بينها، هذا التوازن نفسه، فجاء الأداء في صورة متوازنة كذلك.

ثم يحمد للأستاذ الباحث أنه حشد قراءته وراء شعر أبي فراس ، فلم تستهلكه المقدمات، ولم يتشتت جهده وراء التداعيات، وجاءت الإشارات العامة – وأكثرها مستجلب من وظيفة التدريس الجامعي – قليلة جداً ولا تؤثر على تركيز الجهد في

النّص الشعري ذاته، وإن انتهى إلى استخلاص بعض الأحكام الشمولية، أو التنبيه إلى ظواهر لها نفس الطبيعة لم يجدها تدخل في نطاق المحور الذي يعنى به. من هذه الأحكام الشمولية قوله إن "الصورة الكنائية من الصور الملائمة لمنحى أبي فراس في البعد عن التكلف والتعقيد في تشكيل الصورة، أو بعبارة أدق: في إخفاء صنعته وجهده المبذول، ومن ثم يكثر هذا النمط من أنماط الصورة في شعره، وهو يصوغ هذه الصور ببساطة خادعة، لتقودنا إلى سلسلة من الدلالات المتناسلة، بل إلى سلسلة من التداعيات الصورية يستدعي بعضها بعضاً" إن هذه الفقرة وحدها كان باستطاعتها أن تشكّل بحثاً كاملاً في محور الصورة الفنية، بهذه الصياغة الشمولية فيها، لو أن الباحث اتخذها ركيزة يبرهن عليها بالرصد الكلي (الإحصائي) والتحليل الفني، لكنه اكتفى بإثارة عقل القارئ وحفز همته في هذا الاتجاه الذي كشف عنه واكتفى بتقديم لمحة عنه دون التدليل عليه. ومن هذا القبيل نفسه قوله: إن شعر أبي فراس كان تعبيراً شديد الصدق عن حياته. هذه حقيقة ذات طابع شمولي كذلك، وبالطبع فإننا ندرك الأسباب التي حملت الباحث على إهمال ترصّد علاقة الصدق ما بين الممارسة الحياتية والتصوير الفني. لقد طرح (تزفيطان طودوروف) هذه القضية في كتابه الصغير المؤثر "الشعرية". إنه من غير الممكن الاحتكام إلى هذه العلاقة؛ "فالقول بأن النّص الأدبي يعود إلى واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه، يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما، وأننا نخوّل لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة، أي سلطة الحكم عليه بالصحة أو الخطأ ... إن قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاق الأدب غالباً ما خلط باسم "الواقعية" بينها وبين قضية أخرى هي امتثال نص معين إلى معيار نصي خارج عنه، وهذا الامتثال يؤدي إلى وهم الواقعية، ويجعلنا ننعت هذا النص أو ذاك بأنه محتمل" (ص٣٤، ٣٥ من ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – الثانية ١٩٩٥).

الأمر واضح في علاقة الواقع وراء النص أو قبل النص، بالنص ذاته، ولكن هذا لا يستدعي استثارة هذا الواقع نفسه لتوقعات تطلب برهانها داخل النص ومن صميم بنيته.

وإعمالاً لهذا المبدأ الذي لا نجد في عبارة طودوروف ما ينكره، فقد كان ابو فراس فارساً، وكان أسيراً، وكان يعاني الغربة المكانية والاغتراب الروحي، وهو في هذه

المجالات الثلاثة يستند إلى مرجعية ذات عمق تراثي وتفوق نوعي، وأحسب أنه كان من الجائز - بعد التقسيم الشكلي لأنواع الصور - أن تمسك هذه "الثوابت": الفروسية والأسر والاغتراب، بزمام التدرج في الطرح النقدي، وكان هذا يحقق نوعاً من الضبط والتكامل (الامتدادي) بين الأقسام، بعد الضبط الشكلي لأنواع الصور، دون أن يقتحم المحظور الذي حذّر منه طودوروف، وهذا الاقتراح الذي نقدمه لم ينشأ من عدم، فلعلنا نلاحظ، حين نضع العناوين الفرعية التي تدرج بها منهج البحث، أنها لا ترجع إلى أساس واحد، بل إلى عدة اعتبارات، على الرغم من تصدر كلمة "الصورة" في كل منها، وبصفة خاصة ما أطلق عليه المعجم الحربي، وما أشار إليه من شيوع لفظ "الأسر" ومشتقاته. ولا شك أن الباحث الفاضل يعرف أن "الحرب" لا تتطابق في دلالتها ومحتواها مع "الفروسية"، فالفروسية بطولة وشجاعة مع مروءة وكبرياء، ولعل ما نبه إليه الناقد الدكتور وهب أحمد رومية - في كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد" يوضح الفرق، فيما يتصل بشعر أبي فراس تحديداً، إذ نبّه إلى شيوع كلمة "فتى" ومشتقاتها في شعر أبي فراس (هامش ص١٧٧ الناشر عالم المعرفة - الكويت) كما سبق أن حدد مفهوم الفتوة بالمروءة (ص ١٦٥).

إن هذه الإضافة التي أمدنا بها كتاب "شعرنا القديم والنقد الجديد" يثير على الفور مسألة "المراجع" المعينة للباحث، ومع حقه المطلق في أن يستمد ويسترفد ما يراه داعماً لرؤيته الخاصة، وحقيقته التي لا مراء فيها أنه أستاذ متمرس بالنقد، وله جهود أشدنا بها ولا نزال، فإننا نلاحظ أنه عكف على الديوان (ديوان أبي فراس) عكوفاً شديداً مخلصاً، صرفه عن الاهتمام بجهود أخرى كان باستطاعتها أن تفسح أمامه مجال القول واسعاً وناضراً، دون أن يغادر المحور (الصورة) الذي حصر اهتمامه به. إن الأفق المرجعي الذي تحرك فيه البحث - بعد الديوان - لا يتجاوز في القديم "يتيمة الدهر"، وفي الحديث كتابي الباحث، ثم كتاب لويس عن الصورة الشعرية، وآخر عن القصيدة التشكيلية!! وهكذا جاءت هوامش الدراسة في صفحة واحدة، وكان يمكن أن تكون غنية جداً بالإشارات التي لا يتحملها سياق البحث بصرامته المرتجاة، ولكن من الضروري أن تستقر في وعي القارئ للبحث لتغني معرفته وتؤسسها على أصول مستقرة.

ليس من المناسب - في التعقيب على بحث لأستاذ كبير - أن نقترح عليه المراجع التي لا نشك في أنه يعرف أسرارها، ولكنه هو بنفسه الذي دل على ضرورة بعض هذه المراجع لتشبع الفكرة وتدعم رؤية الباحث نفسه، فعندما يتريث عند وظيفة الاستعارة وطاقتها التشخيصية، يقرب فكرته باختيار مثال، يستمده من "دلائل الإعجاز" وفيه يشرح الشيخ عبد القاهر بيتاً لتأبط شرا. هنا نتساءل: هل الشيخ عبد القاهر نفسه لم يستشهد ببيت لأبي فراس، وقد رحل بعده بأكثر من قرن من الزمان؟ (توفي أبو فراس عام ٣٥٧هـ - وتوفي عبد القاهر عام ٤٧١هـ) إن اختبار هذا الأمر يسير جداً، بخاصة إذا اعتمدنا على النسخة الحديثة لكتابي عبد القاهر، وقد حققها العلامة محمود محمد شاكر، وأتبع النصّ بعدة فهارس، في مقدمتها فهرس أبيات الشعر، والشعراء أيضاً. إننا ندرك سلفاً أن الشيخ عبد القاهر لن يحتفي بأشعار أبي فراس احتفاءه بأشعار المتنبي، أو أبي تمام ، أو ابن المعتز، أو أبي نواس، بل لن يحتفي به كما احتفى بأشعار الصنوبري (الذي عاصر أبي فراس عدداً من السنين) فقد ولد أبو فراس عام ٣٢٠ هـ - وتوفي الصنوبري عام ٣٣٧هـ) لأن هؤلاء جميعاً من أصحاب القدرة التصويرية المميزة، وقد نفاجأ حين لا نجد لشعر أبي فراس ذكراً في "دلائل الإعجاز" الذي استمد الباحث مثلاً منه، ولكننا سنجد في "أسرار البلاغة" ثلاث إشارات معجبة بارعة، اعتمد فيها الشيخ عبد القاهر على أبيات لأبي فراس لاستخراج أسس جمالية للتصوير الفني. ولا شك أن اختلاف الموقف بين الكتابين يعطي حكماً مهما، ففي "أسرار البلاغة" حيث يدور المحتوى حول علم البيان وأسس التصوير الفني، نجد مشاركة إيجابية - وإن تكن نادرة - لشعر أبي فراس، أما في "دلائل الإعجاز" حيث يدور المحتوى حول علم المعاني وأنساق الأساليب تغيب مشاركة أبي فراس الذي يشهد البحث الذي بين أيدينا بأنه لم يتميز بأسلوب خاص يرشحه إلى هذا المستوى المطلوب للإسهام في تقرير المبادئ العامة لعلم المعاني.

لقد توقف الشيخ عبد القاهر عند قول أبي فراس:

انظر إلى زهر الربيع
والماء في برك البديع
وإذا الرياح جرت عليـ
ـه في الذهاب وفي الرجوع

نثرت على بيض الصفا
ئح بيننا حلق الدروع

(أسرار البلاغة – تحقيق محمود شاكر ص ٢٠٨).

الأبيات في التشبيه، أو عكس التشبيه، يصفها الشيخ عبد القاهر بأنها "من فاتن ذلك وفاخره، لاستواء أوله في الحسن وآخره".

أما النموذج الثاني ففي قول أبي فراس:

والماء يفصل بين زهـ
ـر الروض في الشطين فصلا
كبساط وشي جردت
أيدي القيون عليه نصلا

(السابق : ص٢١٢)

وهو مثال للتشبيه المعكوس كذلك، وبالطبع فإننا لا نملك أن نجعل من رأي الشيخ عبد القاهر حكماً واجب النفاذ على رأي باحثنا الجليل، فلعله لا يجد في هذين المثالين ما يروق لذوقه، وهذا حقه، ولكن: ألم يكن الاهتمام برأي الشيخ عبد القاهر جديراً بأن ينبه إلى "التشبيه المعكوس" وتعدد أمثلته عند أبي فراس؟!.

أما المثال الثالث – الأخير – فإنه يتطرق إلى قضية جوهرية من قضايا التصوير الفني، أو هي عماده ومسوغه، ونعني: "التخييل" الذي يهتم به عبد القاهر بقوة من حيث يرى القدرة التخييلية وحدها. وهكذا يجد ضالته في قول أبي فراس:

وكنا كالسهام إذا أصابت
مراميها فراميها أصابا

إن تعليق الشيخ على هذا البيت ينهض على توافق الحكم العقلي مع قدرة التخييل، ولذا يقول عن البيت: "ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه، معترفاً بقوة سببه، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس التي هو أبو عذرها، والسابق إلى إثارة سرها". (السابق : ص ٢٧٣)

هناك مرجع آخر، لم يرد به اسم أبي فراس ولا تضمن شيئاً من شعره، كما لم يكن ذلك ممكناً، وهو كتاب الناقد الرومانتيكي الإنجليزي الأشهر كولردج "سيرة ذاتية" الذي ترجمه الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان بعنوان "النظرية الرومانتيكية في الشعر"، ولكنني قبل أن أضع تحت الضوء المبدأ النقدي الذي كان باستطاعته أن يضيف إلى البحث الذي بين أيدينا، أمهد لهذا بمناقشة "قضية" ربما كان الترتيب المنطقي أن تكون فاتحة هذا التعقيب وهي قضية عنوان البحث. إنه "الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني"، وهنا لابد أن نحدق ونطيل التحديق، في كل "مفردة من مكونات هذا العنوان ، وقد أدى الباحث واجبه كأحسن ما يكون الأداء وأمانة البحث العلمي، ولكن في حدود.

"الصورة الفنية في شعر (وليس في قصيدة) أبي فراس الحمداني" وبين "الشعر" و "القصيدة" فرق شاسع ، فالشعر هو المادة "الخام" للقصيدة، هو النوع العام، أما القصيدة فهي تشكيل فني محدود الحجم محدد الملامح والأهداف. القصيدة نوع خاص في داخل النوع العام، الذي يمكن أن يستوعب - إلى جانب القصيدة - المسرحية الشعرية، والشعر القصصي، وغير ذلك.

الاختلاف هنا ليس على هامش موضوع البحث، إنه في صميمه، وأرجح أن العنوان المقترح أكثر تحديداً، وأقرب إلى مفاهيم الحداثة التي تؤثر "النص" على النوع الأدبي، بل تميل إلى إنكار نظرية الأجناس الأدبية. لقد عقد الباحث فقرة تحت عنوان، "الصورة القصيدة" امتدت إلى صفحتين ونصف، وهذا العنوان الفرعي لا ينطبق على الأمثلة التي ساقها، لأنه يعرف أن مصطلح "قصيدة" في أكثر الأقوال انتشاراً واستقراراً يبدأ من سبعة أبيات، أما ما هو دون السبعة عدداً فهو قطعة أو مقطوعة، ولا يدخل في مصطلح "قصيدة". ولقد بذل الباحث جهداً مشكوراً في إحصاء تلك القطع من بيتين أو ثلاثة بدعوى أنها قصائد، وكذلك بذل جهداً مشكوراً في تحليل موادها وتشابك مؤثرات التخييل والتشكيل فيها، ولكن من المؤسف حقاً أن هاجساً واحداً لم يخالجه في أن القصائد الحقيقية (المطولات، وكل ما زاد على سبعة الأبيات) يدخل في مفهوم العنوان الذي اقترح عليه، وليس الذي أجرى دراسته في ضوئه .. من الإنصاف للبحث وللباحث وللحقيقة أن نذكر أنه لم يكن يقتطع الأمثلة عن سياقها، ويناقشها معزولة عن الغرض من القصيدة، أو الظروف

الخارجية التي أثارتها (مثل الأسر، أو وفاة الأم، أو مباهاة الأسر) فهذا ضروري (أحياناً على الأقل) لإكساب الصورة منطقاً فاعلاً، وأثراً يمكن تلقيه عند قارئ الشعر الذي لا يعرف (تماماً) الظروف الحاشدة التي أنتجته، وهذا الاهتمام بالسياق امتد أحياناً إلى المرجعية، واهتم أحياناً بالتناص الشعري، والقرآني، ولكنه لم يمتد - على الإطلاق ليكون شاملاً للقصيدة بكمالها، وكما ينبغي أن نعرفها، ونتعرف عليها. وهكذا تعرفنا إلى الصورة الفنية، ولم نتعرف على الصورة الفنية في القصيدة، وكذلك لم نتعرف على صورة القصيدة ذاتها، وهما مبحثان على درجة عالية من الأهمية في مجال النقد، مهما كان المنهج المتبع فيه. وهنا تبدو أهمية كتاب كولردج المشار إليه.

إن الناقد الإنجليزي الذي يعد أحد ركائز النقد العالمي الأساسية فيما بعد أرسطو وحتى زمانه هو أول من فرّق بين التخييل والوهم، ووضع حدوداً لكل منهما، وكذلك اهتم بالصورة الشعرية التي هي ثمرة التخييل (أو الوهم) وعلاقتها بالكل، بكل القصيدة، وبصفة خاصة الصور الأخرى في ذات القصيدة، ومن هنا أبرز دور الانفعال أو العاطفة التي دفعت الشاعر إلى إنتاج القصيدة، وكيف يجب أن يكون هذا الدافع عامل توحيد بين مختلف عناصرها، وبصفة خاصة صورها التي يجب أن تتآزر وكأنها صورة واحدة، مما يعني أن القصيدة - في النهاية - هي صورة واحدة !!.

إنني أرجح أن هذا الجانب كان سيقدم إضافة قوية للبحث الطيب الذي نقرؤه الآن، وهذا على الرغم من غلبة الظن بأن الكثير من قصائد شعرنا القديم قد لا يستجيب (بمعنى أن يحقق نتائج إيجابية تدلل على فائدة القاعدة ذاتها وصلاحيتها النقدية) وأقول : مع هذا فإن بعض القصائد يستجيب، وبعضها يقدم الدليل على أنه يعاني التلفيق والتصنع والإطالة بغير طائل ... والخلاصة أننا - في كل الأحوال - بالعودة إلى كولردج، ونظريته في "الصورة" و "الانفعال" سنقدم وضوحاً أكثر، بقياس أدق، لحركة الخيال، وعمقه، وامتداده، وأشكاله، في "القصيدة" كما صنعها أبو فراس. هكذا يقودنا عنوان البحث إلى اكتشاف فجوة - بدرجة ما - بين ما اقترحه الموضوع، وما اتجه إليه التنفيذ،و قادنا هذا الاكتشاف - بدوره - إلى ندرة المراجع ، وربما عدم تناسبها مع مطالب البحث. وسيقودنا هذا - بدوره مرة أخرى - إلى الدخول في مناقشة بعض التفاصيل التي - لعلها - كانت تستحق عناية أكثر.

سنمضي سريعاً عن الحوار والجدل - الذي لا طائل تحته - حول مفهوم الصورة الشعرية، والصورة الأدبية، والصورة الفنية، وهل هي علاقة الجزء بالكل، أو الاشتمال، كما يقول النحويون في درس البدل، أم علاقة تطابق. إن "الشعرية" تعني "الأدبية" وهذا يحل جزءاً من المشكلة، ولعل "الصورة البيانية" يبدو أكثر دقة، في مقابل الصورة الوصفية (غير المجازية) والتي قد تنطوي في بعض تفاصيلها على مجاز. ثم إن الباحث الفاضل يستخدم "الحقيقة الخارجية" فيشرحها أو يبينها بأنها : "المدلول المعجمي"!! والمدلول المعجمي يتجاوز أحياناً، بل في كثير من الأحيان هذه الحقيقة الخارجية، يحدث هذا بسلطة التأويل وتقليب الدلالات، بل إن المدلول المعجمي (بتعدده) هو الذي يفسح مجال مستويات دلالية متعددة، ولهذا نميل إلى أن يكون ما تعنيه "الحقيقة الخارجية" هو التحذير من الصور التي لا تجاوز القشور، تلك التي تقوم على التوهم - بالمعنى الذي أراده كولردج في تفرقته بين الخيال والوهم.

وكذلك فإننا لا نوافق على الجمع بين التشبيه والاستعارة تحت مظلة "المجاز"، أو في التحليل البلاغي، لأن هذا الجمع يسقط فروقاً مهمة جداً، في عمق الدلالة، وفي مستوى التلقي، فليس يكفي أن كل استعارة تؤول إلى تشبيه حذف أحد طرفيه، لكي تصبح هي والتشبيه سواء، فهذه الأيلولة مجرد إجراء للوصول إلى الفهم، تماماً كما نقول إن هذه القاعة الجميلة مبنية من أحجار. إن هذا لا يعني أنه مهما وجدت الأحجار تحولت إلى قاعة. وهذا مما استدركه الباحث على نفسه، فقد انتابه القلق، حتى لقد وصف الإصرار على ردّ كل صورة استعارية إلى تشبيه بأنه "جناية"، والتعبير من عنده!!.

وكذلك قوله إن الحوار آلية مسرحية. وهذا صحيح، ولكن ليس على الإطلاق، ففي الملاحم حوار، وإن كان السرد هو الذي يقود الحدث، وفي الشعر الغنائي حوار، بل إن القصيدة القديمة عرفت الحوار، هو في معلقة امرئ القيس ، وهو عنصر بارز في العصر الأموي، في قصائد الغزل خاصة، ولوضاح اليمن قصيدة تقوم مادتها على قالت - وقلت، وهي التي مطلعها:

يا روض جـــيــــرانكم البـــاكـــر
فــــالـقـلـب لا لاهٍ ولا صـــابـر
قـــــالـت: الا لا تـلـجـن دارنـا
إن أبـانـا رجـل غـــائـــر
قـلـت: فـــإنـي طـالـب غـــرّةً
مـنـه وسـيـفـي صـارم بـاتـر

إلى آخر القصيدة، كما نجدها في "الأغاني". وليكن واضحاً أنني لا أستبعد القول بأن الحوار آلية مسرحية، إنه كذلك بالفعل، كما لا أستبعد أن الحوار أحد أشكال التصوير الفني في بعض قصائد أبي فراس، والقضية هنا ضرورة التحفظ ، وتقييد العبارات المطلقة، وهذا – مرة أخرى – يشير إلى أهمية حضور المراجع، وضرورة إشباع الهوامش.

وكذلك يرى الباحث الفاضل أن أبا فراس كرر "الخمر" ثلاث مرات من خلال ثلاثة مترادفات هي : المدامة، والسلاف، والشمول!! وهنا لابد أن نتذكر مقولة من أنكر الترادف على إطلاقه، ولنفترض أن باحثنا على غير مذهبه، فهل لا يرى – حقاً – فروقاً في تفاصيل وظلال الدلالة، وأن الأمر الجامع في الثلاثة أنها مجرد "خمر" وانتهى الأمر؟!.

هذه بعض الأمور التي يمكن أن يختلف القراء حولها حين يقرؤون هذه الدراسة المتميزة، الوافية، وإن كان بعض ما فيها من نماذج شعر أبي فراس كان يستحق صبراً أكثر قليلاً في تأويله، وتعقب علاقاته بمجمل القصيدة من جانب، وبحالة الشاعر النفسية، وما يحاول أن يضمره فتبديه الصور والألفاظ من جانب آخر، وسأعطي بعض الأمثلة على هذا، فحين التفت الباحث إلى "التكرار النسقي" في قصيدة رثاء ابي فراس لأمه، وقد ماتت وهو في الأسر، كان جديراً به أن يعلل ظاهرة التكرار، ودلالتها على الفورة النفسية والشعور بالانكسار ، إنها نوع من "الندب"، الذي نتذكره في رثاء الخنساء لأخيها صخر، وتكرار "وإن صخرا".

فالندب نوع من الغناء الحزين، ينفّس عن انفعال مكتوم، وهذا ما كان يعانيه أبو فراس. حين قال هذه القصيدة.

أما في القطعة الغزلية التي تقول:

بعــــدمــــا كـــرت السنون وحـــــالت

دون ذي قــــــار الدهـور الخـــــــوالي

فإن من حق القارئ أن يتساءل: لماذا "ذوقار" وهي ليست أشد تأثيراً على حياة الفرس من "القادسية"؟ فذوقار معركة قبائل في حالة دفاع، أما القادسية فكانت حرب حضارة ودين في مواجهة حضارة ودين، وقد قضى أحدهما على الآخر بشكل نهائي!! وهنا نقول إن المتغزل بها مسلمة، وكذلك الشاعر، والفرس حتى ذلك الوقت، وللآن، يعتزون بالإسلام، فلا يمكن أن تكون القادسية شعاراً لثأر مبيت. إن لا شعور الشاعر قد تحرك في الاتجاه الصحيح. وأذكر – مرة أخرى – بأن إضافة كهذه ، وإن لم يتسع لها متن البحث ففي هوامشه متسع، كانت تزيد حساسية الشعور بالصورة والاستجابة لها.

وأخيراً نتوقف عند بيتين، رأى الباحث أن الشاعر كرر الصورة فيهما، إذ يكتب – وهو في الأسر – لسيف الدولة:

وقـد كنت أخشى الهجـر والشمل جـامع

وفـي كـل يـوم لـفـــــــتـــة× وخـطـاب

فكيف وفـيـمـا بيننـا مـلـك قـيــصــر

وللـهـجـــر حــولـي زخـــرة وعــبـــاب

وكذلك كتب – وهو في الأسر أيضاً – إلى أخيه:

لقـــد كنت أشكو البـــعـــد منك وبيننا

بلادٌ إذا مــــا شــئت قــربُـهـــا الوخـــد

فكيف وفــيــمــا بيننا ملك "قـــيـصـر"

ولا أمل يحـــيي النفـــوس ولا وعـــد؟!

هنا لا ننكر إشتراك القطعتين في المعنى العام ، ولكن مهمة النقد، والتحليل البلاغي تبدأ بعد التخلص من سلطة المعنى العام، حيث تبدو الفروق ، وتتأكد خصوصية البناء، وهنا في القطعتين: المرسل هو [illegible]، ولكن المستقبل يختلف، ومن ثم اختلفت "مفردات" الرسالة، التي جاءت مشبعة بالدلالات المعلنة والخفية، عن مشاعر لا يملك المرسل إعلانها.

في حالة المخاطب الملك: الخشية والهجر، ولا تكون إلاّ من قادر على بث الخوف، وإنزال الألم، ولا يكون الهجر إلاّ من صاحب سطوة وقرار..

وفي مقابل المخاوف المكنونة ، تبدو المودّة من الأعلى للأدنى: لفتة، وخطاب .. لقد انتهت "الخشية" إلى "أسر" فجاءت من حيث لم يكن يتوقع، أما الهجر فسببه الظاهر "بيننا ملك قيصر" ولكن الحقيقة: "زخرة وعباب" وهذا يصدق على "البحر" وأمواجه، ويصدق – بدقة أكثر – على الموقف النفسي المعلن الذي وقفه سيف الدولة من ابن عمه وصهره، حين تلكأ في افتدائه، مما يعني أن نفسه تنطوي على "زخرة وعباب"!!.

في حالة المخاطب الأخ: الشكوى ، وهي بين النظائر وأهل المودّة المتكافئة، والشكوى ليست من الشخص، بل من البعد الذي يمكن التغلب عليه. أما الآن فالبعد حائل لا مجال لتجاوزه، ليس لأنه بعد مكاني، بل لأنه "لا أمل يحيي النفوس ولا وعد" فهذا الشطر الأخير ليس موجهاً إلى الأخ، بل هو رسالة إلى ابن العم (الأمير) عبر وسيط هو الأخ ...

هذه بعض ملاحظات لو لم يكن البحث الذي قدمه الأستاذ الدكتور علي عشري زايد في مكانه من الموضوعية والجديّة والجدّة، لما كان لها مكان .. ولهذا أتوجه بالشكر إليه على كل ما كتب، وإلى حضراتكم على متابعتكم..

****

(*) بالعودة إلى نسخ الديوان المطبوعة ، اتفقت ثلاث منها على "لفتة"، أما في نسخة سامي الدهان ونسخة دار الكتاب العربي بشرح الدكتور خليل الدويهي فقد جاءت "لقية" وقد أشار في الهامش إلى رواية لفتة".

الجلسة الثالثة

الأمين العام الأستاذ عبدالعزيز السريع:

بسم الله الرحمن الرحيم. يسرني أن تبدأ الجلسة ما قبل الأخيرة لهذه الندوة برئاسة الكاتب العربي الكبير الطيب صالح، وأتمنى على الإخوان الذين يحبون التداخل مع المحاضرين والمعقبين أن يبعثوا بأوراق صغيرة بأسمائهم حتى نستغل الوقت لكي لا يتجاوز الحصص الزمنية المقررة.

والآن أدعو أخي الأستاذ الطيب صالح لتولي رئاسة الجلسة.

رئيس الجلسة: الأستاذ الطيب صالح:

بسم الله الرحمن الرحيم. السلام عليكم ورحمة الله. يشرفني أن أدير هذه الندوة وأرجو أن أصل بكم إلى نهايتها على خير ما يكون ويهمني وأظن أنه يهمكم أيضاً أن نخصص أكبر وقت للحوار بما أنكم كلكم أساتذة أجلاء، فآراؤكم ونقاشاتكم مهمة جداً ولذلك اتفقت مع الإخوة المحاضرين أن يختصروا بقدر الإمكان، والحوار سيتيح لهم الفرصة لملء الفراغ.

المحاضر الأول هو الأخ الدكتور ناصر الدين سعيدوني وسوف يقدم لحضراتكم عرضاً ملخصاً لكتابه الجليل (عصر الأمير عبدالقادر الجزائري) فليتفضل.

****

عرض كتاب

"عصر الأمير عبد القادر الجزائري"

تأليف أ.د. ناصر الدين سعيدوني

يحتل الأمير عبد القادر الجزائري (١٨٠٧-١٨٨٣م) مكانة متميزة في سجل عظماء التاريخ، ويعتبر بحق من الشخصيات الفذة التي طبعت عصرها والعصور اللاحقة، ولذلك لا يمكن أن يتجاهلها المثقفون العرب من ذوي الضمائر الحية.

لقد عبر الأمير عبد القادر بصدق عن موقف الشعب الجزائري الرافض للهيمنة الأجنبية، فكان بحق ابن بيئته البار، وهذا يتطلب، من الدارسين لملحمته عدم الاكتفاء بتسجيل وصفي لأعماله الفردية إلى محاولة التعرف إليه بنظرة جديدة، وذلك من خلال رسم ملامح العصر الذي عاشه وتأثر به وأثر، وربط كل ذلك بالخصائص التي ميزت أعماله والصفات التي طبعت شخصيته.

ففصول هذا الكتاب هي حلقات متعاقبة، فالفصل الأول يشكل الحلقة الأوسع لكونه يعالج أوضاع أوربا ثم يأتي الفصل الثاني بعد ذلك ليشكل حلقة أضيق، فيتعرض لأوضاع الدولة العثمانية صاحبة السيادة على الجزائر، والفصل الثالث تناول في إطار أضيق بيئة الأمير عبد القادر الجزائرية.

وفي الفصل الرابع نستعرض حياة الأمير عبد القادر، أما الفصل الأخير فقد خصصناه لتحديد مميزات مشروع دولته والذي لا يزال -حتى اليوم- يمثل مرجعية تاريخية للبناء الوطني في الجزائر المعاصرة.

أما خاتمة الكتاب فهي عرض تحليلي لمكانة الأمير في سيرورة التاريخ الجزائري والعربي.

الفصل الأول

تطـــور واندفاع أوربـــا

ودعت أوربا مع انقضاء القرن الثامن عشر، فترة انقلابات سياسية صاحبها نمواقتصادي وتطور اجتماعي، مهدت له حركة التنوير وكرسته أحداث الثورة الفرنسية العاصفة، لتدخل الشعوب الأوربية في القرن التاسع عشر عصر الهيمنة السياسية والتفوق الاقتصادي والعسكري، مما مكنها لاحقاً من استكمال مشروعها الاستعماري.

وقد كان للمستشار النمساوي ميترنيخ دور أساسي في بلورة توجهات السياسة الأوربية في القرن التاسع عشر للميلاد بعد أن انزاح شبح نابليون، وسياسته قائمة على التوازن الدولي وضمان شرعية الحكومات ومصالح الحكام وقد وفرت السلام لأوربا لمدة أربعين سنة، وهذا ما يمكن اعتباره إنجازاً عظيماً ويجعل من ميترنيخ، بغض النظر عن آرائه، زعيماً سياسياً عظيماً، والمعماري الأول لأوربا الجديدة.

وقد زخر القرن التاسع عشر في أوربا بتحولات اقتصادية حاسمة، ففيما يخص الاقتصاد فقد تعاظمت الثروة المالية في أقطار أوربا نتيجة الثورة الصناعية التي أثرت بدورها في مختلف أوجه الحياة منذ أواخر القرن الثامن عشر وأدت إلى حدوث تأزم في نفسية الأفراد وانهيار في القيم الأخلاقية التقليدية، ليحل محلها تنافس بين الأفراد واستغلال في التعامل وأصبح السلوك القائم على حرية المبادرة والسعي الدائم من أجل المزيد من الأرباح قناعة لدى الجميع.

وقد أسفر هذا التحول الاجتماعي عن تأكيد مكانة الطبقة الوسطى الجديدة في المجتمعات الأوربية، فغدت طيلة القرن التاسع عشر أساس النشاط السياسي والاجتماعي والاقتصادي وقد بدأت هذه الطبقة في فرض نفسها مع نهاية القرن الثامن عشر، وكان لها دور أساسي في هدم أسس الحكم الملكي المستبد. ولم تلبث أن اكتسبت شرعيتها بتبنيها المطالب الوطنية وتوجيهها للتيارات السائدة في أوربا وهي: الحركات التحررية، والميول الرومانسية، والمد الاستعماري.

١ - الحركة التحررية الأوربية :

كانت رد فعل على قمع تطلعات الشعوب لتحقيق الحرية والمساواة وموقفاً طبيعياً من نظام ميترنيخ الرجعي، الذي عجز عن سلوك طريق وسط بين اندفاع الثورة وجمود الأرستقراطية، ففضل المحافظة على التحرر، وتجاهل روح العصر وحاول إخماد روح الحرية، ولم يدر الساسة الأوربيون بأنهم يتعاملون مع شعوب لا تهزم.

كانت انتفاضات ١٨٣٠ م تكريساً لفشل مخطط ميترنيخ، وانتفاضات ١٨٤٨ م وأداً لهذا المخطط فاستطاعت أن تحقق مطالب أساسية للشعوب الأوربية بتولي الطبقة الوسطى سلطة القرار الفعلي وإنشائها حكومات دستورية قائمة على مبادئ الحرية وتكريس الوفاق الوطني والروابط القومية. وهذا ما يجعل سنة ١٨٤٨ م بحق نهاية الصراع الطويل مع الإقطاع الأوربي والتكريس الفعلي لانتصار البرجوازية في أوربا.

٢ - التوجه القومي الأوربي :

ارتبط التيار القومي في أوربا بالحركات التحررية التي حولت الولاء من الحكام إلى الوطن، فغدت الدولة مطابقة للشعب وتحولت إلى هيئة من الشركاء الذين تمثلهم هيئة شرعية واحدة.

كانت الأماني القومية تساير توجه الدولة في كل من فرنسا وإنكلترا وقد تركز التيار القومي في أوربا في ثلاث بيئات رئيسية، وهي: جرمانية، وشبه الجزيرة الإيطالية، ووسط وشرق أوربا.

كانت هزيمة بروسيا في معركة يينا (١٨٠٦م) بمثابة الصدمة التي أيقظت الوعي القومي في نفوس الألمان، فوجدوا في تمجيد هويتهم الجماعية ما يعوضهم عن التبعية الأجنبية فاندفع الألمان لتحقيق وحدتهم عبر مراحل بدأت بتأسيس نابليون لاتحاد الراين (١٨٠٦م)، ثم إقامة الاتحاد الجرماني (١٨١٥م) ثم تشكل اتحاد جمركي (الزلفراين) (١٨١٨ - ١٨٥٢م) وكللت جهود تحقيق الوحدة الألمانية بالنجاح بفضل رجال جمعوا الإرادة وبعد النظر، وهم الداهية بيسمارك، والقيصر فلهلم الأول، وفون مولتكه المعروف

بخططه الحربية المحكمة، والقائد فون رون الذي دشن أسلوب الحرب الخاطفة. فألحقت بروسيا الهزيمة بالدانمرك (١٨٦٤م)، وبالنمسا في سادوفا (١٨٦٦ م) ثم قضت على القوة الرئيسية المعادية للوحدة وهي فرنسا في معارك الحرب السبعينية (١٨٧٠م).

واتخذت الحركة القومية الإيطالية التوجه نفسه، فكان نجاحها نتيجة تضافر جهود أربعة رجال، وهم فكتور عمانوئيل ملك البيدمونت، وغاريبالدي باندفاعه الثوري، ومازيني روح حركة البعث الإيطالية، وكافور الذي كان بحق عقل الوحدة. فتوجت جهودهم بتشكيل البرلمان الإيطالي في تورينو(١٨٦١م)، وإعلان مملكة إيطاليا (١٨٦١م)، ودخول الملك عمانوئيل روما (١٨٧١م) وإعلانها عاصمة لإيطاليا الموحدة.

٣ - النزعة الرومانسية الأوربية :

عبرت بصدق عن روح القلق الذي ساد الحياة الأوربية نتيجة فشل الآمال التي نشرتها الثورة الفرنسية وكانت بحق محاولة موفقة لتجاوز حياة الرتابة ومظاهر السلوك البرجوازي، فرجعت إلى العاطفة والخيال لتسبغ معاني مثالية حالمة على الأشياء الواقعية الجافة، وهذا ما يجعلها بحق محاولة جريئة لتجديد الذات بعيداً عن سلوك الجماعة وخارج القوانين، فالأوربي في نزعته الرومانسية هذه إنما كان يكرس فرديته ويحقق حريته ويرفض قيم عصر التنوير التي تؤمن بسيادة العقل والتقدم اللانهائي ويبحث عن مجتمع تسوده البساطة والمساواة، ويتجه إلى الطبيعة بأحاسيسه.

كانت جرمانية البيئة المثالية لهذه النزعة، فحقق أدباؤها وفنانوها السبق في ذلك، وما لبثت أن عمت مظاهر الثقافة الأوربية.

على أن التوجه الرومانسي المتطرف نحوالعاطفة، أدى إلى رد فعل في النفس الأوربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، فظهر توجه يدعوإلى ضرورة الرجوع إلى عقلانية جديدة تستجيب لأوضاع أوربا في أواخر القرن التاسع عشر، وتبلور هذا التوجه الجديد في الحركة الكلاسيكية الجديدة.

٤ - التوجه الليبرالي والاتجاه المحافظ في أوربا :

عبرت أوربا عن نفسها سياسياً في القرن التاسع عشر من خلال تفاعل تيارين فكريين رئيسيين، أحدهما مندفع نحوالمستقبل وهوالاتجاه الليبرالي، والآخر متشبث بالماضي وهوالاتجاه المحافظ.

استمد التوجه الليبرالي قوته من أفكار أصحاب الموسوعة الفرنسية وأدبيات الثورة الفرنسية، فكان أقرب إلى ضمير الفرد الأوربي البسيط الذي ظلت ذاكرته مشدودة إلى شعارات الحرية والمساواة والديمقراطية والتقدم.

خاض أنصار التيار الليبرالي معركة الدفاع عن الإصلاحات الدستورية وعملوا من أجل ضمان الحريات الفردية، فكونوا حاجزاً قوياً في وجه كل محاولة لفرض الحكم الفردي وإرجاع الامتيازات.

وفي مواجهة هذا التيار الليبرالي، ارتبط التوجه المحافظ بالتقاليد وبالقيم المسيحية، وبالنظام الملكي وهذا ما جعل أنصاره يقفون موقفاً متحفظاً من مبادئ الحرية والمساواة، ومن كل دعوة إلى العنف، ورفضوا كل تغييرات الثورة الفرنسية وحاولوا إرجاع أوربا إلى العهد القديم، كما حاولوا تحديد عمل الأفراد في إطار ما تتطلبه الضوابط الخلقية الصادرة عن الإيمان الذي له الأسبقية في تقييم السلوك.

إن تطور المجتمعات الأوربية، جعلت فكر هؤلاء المحافظين يعاكس سير التاريخ لا سيما بعد انتفاضات سنتي ١٨٣٠ و١٨٤٨ م، وهذا ما فرض على غالبية المحافظين الحد من تطرف أفكارهم، فساير أغلبهم الأماني الوطنية والشعور القومي، ولم يعودوا يتشبثون بالنظرة الاسترجاعية للتاريخ، كما تخلى أغلب المحافظين عن معارضة الديمقراطية ما دامت تبقي على الملكية والكنيسة، وهذا ما سمح للتيار المحافظ أن يندمج في الحركة التاريخية للمجتمعات الأوربية.

٥ - المد الاستعماري الأوروبي :

اتخذ طابع تحد حضاري، الهدف منه استكمال السيادة الأوربية على مقدرات العالم ككل وتكريس التفوق الأوربي وبخاصة في البلاد الإسلامية.

وقد تزعمت كل من إنكلترا وفرنسا المد الاستعماري الأوربي فيما وراء البحار في القرن التاسع عشر، وغدت إنكلترا إمبراطورية مترامية الأطراف تتحكم في النقاط الاستراتيجية من العالم ولها مصالح متنامية خارج القارة الأوربية.

لقد ارتبط المد الاستعماري الأوربي خارج أوربا بتنامي الأفكار العنصرية في المجتمعات الأوربية، فطرحت في هذا المجال فكرة تطوير الشعوب المتخلفة ومسألة إدماج الشعوب الخاضعة في بوتقة الحضارة الغربية، وصاحب ذلك تطور البحث في أصل الإنسان وحدود إمكانياته للتطور، ولم يعد الأمر يتعلق فقط بالمستعمرات بل شمل حتى الأقليات اليهودية في أوربا حيث تحول إلى معاملة تقوم على التمييز العرقي وهذا ما سوف تتبناه الحركات الفاشية والنازية في إيطاليا وألمانيا.

كان للهجرة الأوربية نحوالمستعمرات في القرن التاسع عشر، أثر على الوضع الأوربي، فخفف من تضخم السكان ومن مظاهر الفقر وزاد في توثيق الصلات بين أوربا ومستعمراتها، فقد غادر إنكلترا وحدها (١٧) مليون مهاجر في أقل من قرن واحد. في الوقت الذي كانت فيه روسيا تنتهج سياسة استعمارية استيطانية في سيبيريا والشرق الأقصى ووسط آسيا، أما دولتا ألمانيا وإيطاليا فقد ظلتا، لتأخر مشروع تحقيق الوحدة السياسية في كليهما، بعيدتين عن هذه الحركة الاستعمارية، فلم تدخلا حلبة المنافسة بصفة مباشرة إلا بعد مؤتمر برلين (١٨٧٨م)، مما أسبغ على الحركة الاستعمارية طابع المنافسة الحادة على الأسواق ومصادر المواد الأولية ولم ينته القرن التاسع عشر إلا ومظاهر التوتر تطبع العلاقات بين دول أوربا، وأصبح التوجه إلى صراع عالمي أمراً لا يمكن تجنبه، وهذا ما حدث في الحرب العالمية الأولى.

إن ما حدث في القارة الأوربية في القرن التاسع عشر هوفي الواقع تحول حاسم كان له تأثير في مصير العالم المعاصر. لقد عرف الأوربيون كيف يتجاوزون تناقضاتهم وينتقلون من حكم ملكي مستبد إلى حكم دستوري عادل، ومن رعية تتلقى الأوامر إلى مواطنين يُضمن لهم الحرية والعيش الكريم.

لقد استطاعت الشعوب الأوربية أن تسير في طريق المستقبل، عدتها في ذلك نخبة متنورة وحكام أكفاء وجماهير واعية بمصالحها فحققت أوربا بذلك الرقي والقوة وجددت نفسها بالمحافظة على الحرية.

لكن الشيء العجيب حقاً أن كل ما حدث في أوربا لم يكن لغالبية العرب والمسلمين دراية به، وحتى عندما تصلهم أخبار تلك التطورات لا يرون أنفسهم معنيين بها.

الفصل الثاني

انكماش وتراجع الدولة العثمانية

لقد وصلت الدولة العثمانية في تطورها التاريخي مع نهاية القرن الثامن عشر إلى وضع متأزم، بحيث أصبح الجمود يطبع مختلف أوجه الحياة، ولم يأت القرن التاسع عشر حتى تحولت الدولة العثمانية إلى مسألة معقدة في مخططات الدول الأوربية الكبرى عرفت «بالمسألة الشرقية» وما نتج عنها من محاولات الإصلاح والتحديث.

١ - المسألة الشرقية :

اكتست العلاقات العثمانية الأوربية منذ أواخر القرن الثامن عشر طابع التأزم نتيجة لضعف العثمانيين وتأخرهم، وقد اصطلح على تسمية تكالب الدول الأوربية على اقتطاع أجزاء من الدولة العثمانية وفرض نفوذهم عليها بـ«المسألة الشرقية». على أن رغبة الأوربيين في تصفية الدولة العثمانية لم تحل دون تباين مواقفهم فقد تميزت سياسة النمسا بالتوسع العسكري على حساب ممتلكات الدولة العثمانية بالبلقان، بعدها غلب على موقف النمسا من الدولة العثمانية المصالح الاقتصادية، فحاول حكام فيينا جاهدين إبعاد التحرشات الروسية بالبلقان عن منطقتين حيويتين بالنسبة إليهم، وهما مصاب نهر الدانوب على البحر الأسود، وميناء سالونيك المنفذ البحري الرئيسي لمنتجات النمسا.

أما روسيا فقد تحولت إلى عدوتاريخي للعثمانيين منذ القرن السابع عشر، إذ اعتبر قياصرة روسيا أنفسهم ورثة شرعيين للدولة البيزنطية. وتحول هذا الموقف إلى مشروع يمكن تحقيقه بفعل المكاسب التي حققتها الجيوش الروسية في الحروب الثلاث مع الدولة العثمانية. فقد تمكن الروس من الاستيلاء على مناطق القوقاز وشبه جزيرة القرم، وحصلوا على حق إبحار سفنهم عبر المضايق، وخُوّلوا حق الحماية الروحية لأرثوذكس الدولة العثمانية.

أما سياسة إنكلترا وفرنسا إزاء الدولة العثمانية فكانت تقوم على سياسة فرض المعاهدات والتوسع في الامتيازات. ففرنسا التي ظلت تستند إلى وضع مميز في الدولة العثمانية نتج عن امتيازات خاصة بها تعود إلى عهد سليمان القانوني، ثم تحولت إلى مشروع طموح بفعل خطط نابليون وسياسته المتعاطفة مع محمد علي وموقفه المؤيد لشعوب البلقان، وحازت إنكلترا على ما يماثل الامتيازات الفرنسية لشركة الليفانت الإنكليزية ثم تحولت إنكلترا من سياستها القائمة على الامتيازات إلى وضع الدولة المهادنة للدولة العثمانية مع مجاراة موقف الدول الأوربية الأخرى فيما يتعلق بمطالب الشعوب، فاشتركت في معركة نافارين (١٨٢٧م) وفي مؤتمر برلين (١٨٧٨م). على أن الإنكليز والفرنسيين، أمام المكاسب الروسية على حساب الدولة العثمانية، لم يجدوا بداً من تغيير أسلوب سياستهم مع الدولة العثمانية، والعمل على الحصول على مكاسب إقليمية فيها، والحد من توسع النمسا في البلقان والوقوف في وجه الأطماع الروسية في الدولة العثمانية.

٢ - وضعية الولايات العربية في الدولة العثمانية:

كان المجتمع المحلي العربي يقوم على نظام الملل والطوائف في تعامل الدولة مع رعاياها، فكان لكل ملة أوطائفة نوع من الاستقلال الذاتي الذي يسمح لها بالتمايز من جهة ويؤكد ارتباطها بالسلطة من جهة أخرى.

وأمكن للدولة العثمانية بهذا الوضع أن توازن لفترة طويلة بين السيطرة المركزية المتمثلة في صلاحيات السلطان غير المحدودة وبسلطة.حكام الأقاليم والقائمة أساساً على القوة العسكرية المؤطرة للمجتمع.

لقد أدى هذا الوضع في الولايات العربية أثناء القرن الثامن عشر إلى تمايز هذه الولايات عن الأقاليم المركزية للدولة، وهذا ما سمح بقيام حكومات محلية قائمة بذاتها لا تربطها بالدولة العثمانية في أغلب الأحيان سوى روابط تعاون ظرفي وولاء شرعي للسلطان. وإذا استثنينا محمد علي الذي مَثَّل البديل عن الدولة العثمانية ذاتها، فإن هؤلاء الحكام كانوا طغاة مستبدين بالأقاليم العربية نتيجة لضعف العلاقة مع المركز تعبيراً عن حاجة تلك الأقاليم إلى حكم يأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات الإقليمية ومن هؤلاء: علي بك الذي استقل بشؤون مصر (١٧٦٩-١٧٧٢م)، والشيخ ظاهر العمر الذي أسس إمارة خاصة به في شمال فلسطين، وأحمد الجزار (١٧٧٥-١٨٠٤م) الذي مد نفوذه إلى دواخل بلاد الشام، والأمير بشير الشهابي (١٧٨٨-١٨٣٩م) في منطقة لبنان، وداود باشا المملوكي (١٨١٧-١٨٣١م) الذي استبد بأمر العراق، وأسعد باشا العظم والي دمشق (١٧٤٣ - ١٧٥٧م،) هذا دون أن ننسى الذين نجحوا في تحقيق استقلال فعلي عن الدولة مثل أحمد القرمانلي بطرابلس الغرب (١٧١١-١٧٣٥م)، وحسين بن علي التركي بتونس.

أدى ضعف السلطة العثمانية المركزية بالولايات العربية إلى تزايد أطماع الدول الأوربية في ولايات الجزائر ومصر والشام، وهذا ما فرض وضعاً خاصاً في تعامل هذه الأقاليم مع الدول الأوربية، فأصبحت تمثل الجانب العربي من المسألة الشرقية.

- المسألة المصرية :

تحولت ولاية مصر إلى مسألة دولية عندما خططت حكومة الإدارة بفرنسا في ١٧٩٨م لاحتلالها بهدف قطع خطوط المواصلات البرية بين إنكلترا وأقاليم الشرق. لكن مشروع إنشاء مستعمرة فرنسية في مصر لم يعد قابلاً للتحقيق بعد تحطم الأسطول

الفرنسي في أبي قير ومغادرة نابليون لمصر على عجل، واغتيال خليفته الجنرال كليبر وانتهت المغامرة الفرنسية بانسحاب القائد مينووقواته من مصر (١٨٠١م).

وقد مهدت الحملة الفرنسية على مصر لتولي شاب طموح أمور البلاد هومحمد علي، وقد سمحت له الظروف أن يصبح سيد مصر المطلق الصلاحية (١٨٠٥-١٨٤٨م) ويجعلها ولاية وراثية لعقبه، وما كان ليتم له ذلك لولا قيامه بإصلاحات جريئة، فأرسل البعثات العسكرية والتعليمية إلى أوربا، واستقدم الخبراء والمدرسين الأوربيين، وعمل على اندماج مصر في اقتصاد تجاري خاضع للدورة الاقتصادية الأوربية يقوم على المحاصيل النقدية (زراعة القطن) ويستند إلى قاعدة إنتاجية قوامها المصانع والورشات وطرق المواصلات وشبكة من الترع والقنوات، كما أوجد واقعاً ثقافياً متفتحاً على الغرب.

بدأ محمد علي تنفيذ خطته الرامية إلى جعل مصر قوة عسكرية قادرة على توسيع سلطتها على حساب الدولة العثمانية بالقضاء على زعماء المماليك، في مذبحة القلعة (١٨١١م). ثم بادر بتقديم العون إلى الدولة العثمانية في مواجهتها للحركة الوهابية بالجزيرة العربية (١٨١١-١٨١٨م)، وأخضع أقاليم جنوب وادي النيل وأرسل أسطوله وقواته البرية لمساعدة السلطان في إخماد ثورة اليونان وحقق نجاحاً معتبراً في فترة قصيرة، واستولى الجيش المصري على أقاليم سورية (١٨٣١-١٨٣٢م).

مما لا شك فيه أن تجربة محمد علي بمصر كانت إنجازاً غَيَّر ملامح مصر، وجعل فكرة تأسيس دولة قوية تشمل مصر والسودان وبلاد الشام أمراً قابلاً للتحقيق، لكن اندفاع محمد علي في سياسة عسكرية طموحة وتجاهله لطبيعة العلاقات الدولية آنذاك حالا دون تحقيق هذا المشروع الطموح، فكانت نقطة الضعف الكبرى فيه هوتحجيمه للطبقة الوسطى المصرية وسحق الطبقة الدنيا بفعل تشجيع الملكيات الكبرى. وظل النموالاقتصادي لمصر خاضعاً لمتطلبات اقتصاد الدول الأوربية الكبرى، ولم تقوالمؤسسات التي أقامها على التطور في مواجهة الضغوط الأوربية.

على أن الشيء الذي يحسب على محمد علي هوتحقيقه لأهداف الدول الأوربية ولوبشكل غير مباشر، فلم يمتنع عن مجاراة الفرنسيين في مشاريعهم التوسعية في شمال إفريقيا، ولم يتردد في توجيه ضربة قاضية إلى الدولة العثمانية، ومن هذا المنظور لا يعدومشروع محمد علي كونه طموحاً شخصياً جعل من البرنامج الإصلاحي بمصر مجرد وسيلة لتحقيق أغراضه الخاصة.

- المسألة السورية :

لقد ترتب على الوضع الجغرافي لبلاد الشام المتحكم في طرق المواصلات في شرق المتوسط ووجود الأماكن المقدسة المسيحية. وتعدد الطوائف والمذاهب فيها، زيادة حدة الأطماع الأوربية.

وقد ساعد الحكم المصري ببلاد الشام على تغير موازين القوى الاجتماعية والاقتصادية، باعتماده أسلوباً إدارياً يقوم على مبدأ المساواة بين الطوائف، مما جعل المسلمين في سورية لا يفرحون بانتصاراته لأن عواطفهم كانت مع السلطان العثماني، وهذا ما ساعد مناصري السلطان العثماني والمتعاونين مع إنكلترا على إثارة الفتن ضد حكم إبراهيم باشا لبلاد الشام، وتسبب هذا بعد انسحاب الإدارة المصرية من الشام (١٨٤١م) في تهيئة الظروف لحدوث اضطرابات بدأت فعلاً عندما رفض فلاحوجبل لبنان، تسلّط ملاك الأراضي، وبعد اشتداد المنافسة بين طائفتي الدروز والموارنة انتشرت الاضطرابات في جبل لبنان سنة ١٨٤٥ م وامتدت إلى بعض مدن بلاد الشام الداخلية.

سارعت فرنسا بإرسال قوة مؤلفة من ستة آلاف جندي إلى بيروت (١٨٦٠م) مؤازرة للموارنة، فتبنت الدول الأوربية هذا العمل الحربي حتى لا تنفرد فرنسا بالأمر، وتشكلت لجنة دولية، فأقرت اتفاقاً مع السلطان جعل جبل لبنان "متصرفية" لها نظام خاص ويتولى تسييرها متصرف مسيحي، يقترحه السلطان وتوافق عليه الدول

الأوربية، فكان تولي داود باشا متصرفية لبنان بداية فعلية لتكريس تقسيم بلاد الشام لاحقاً إلى دول إقليمية.

٣ - محاولات الإصلاح في الدولة العثمانية :

فرض الضعف على رجال الدولة العثمانية محاولات الإصلاح، وقد وجدت الإصلاحات العثمانية معارضة شديدة من مراكز القوى التقليدية، وفي مقدمتها مؤسسة الإنكشارية التي اعتادت التصرف حسبما تقتضيه مصالحها الخاصة بحيث كانت تُولّي من تشاء من السلاطين وتخلع من تشاء.

وتسارعت وتيرة الإصلاحات بعد تولي السلطان محمود الثاني (١٨٠٨-١٨٣٩م)، الذي سعى إلى التخلص من ضغط الإنكشارية بتدبير مذبحة للعصاة منهم (١٨٢٦م)، واتجهت نيته إلى إدخال تحويرات جذرية على الإدارة والجيش، وبدأ في إنشاء المدارس العسكرية العصرية، لكن موته المفاجئ لم يسمح له بتنفيذ مشاريعه، فواصل نهجه السلطان عبد المجيد (١٨٣٩-١٨٦١م) بإصداره خط كالخانة (١٨٣٩م) الذي ساوى بين رعايا الدولة والغى نظام الالتزام في الجباية وأقر مبدأ تأمين الروح والعرض والمال، ثم الخط الهمايوني (١٨٥٦م) الذي أقر نهائياً المساواة بين أفراد مختلف الملل.

توسعت حركة الإصلاح بعد اعتلاء السلطان عبدالعزيز العرش (١٨٦١) فأصدر قوانين تطبيقية تنظم سير الدولة استمد نصوصها من مدونة القانون الفرنسي.

واستكملت حركة الإصلاح مداها بإصدار السلطان عبدالحميد الثاني الدستور الذي ينظم التمثيل النيابي ويحدد صلاحيات السلطان، وكَوَّن تبعاً لذلك مجلس المبعوثين ومجلس الأعيان، لكن تغير موازين القوى في جهاز الدولة دفع السلطان عبد الحميد الثاني بعد وقت قصير إلى إلغاء إصلاحاته، وكان الإلغاء عاملاً مساعداً على تعميق فكرة الإصلاح في شرائح واسعة اعتبرت نظام السلطنة العائق الأساسي لكل تطور مستقبلي، مما سهل المهمة على أنصار "الاتحاد والترقي" في قلب نظام الحكم (١٩٠٩م).

ولكن التنظيمات كلها انتهت في الواقع إلى الفشل، بسبب عدم ملاءمتها لواقع المجتمع أولعدم التمكن من تطبيقها.

وقد اختلف الأتراك في الموقف من وجود قوميات أخرى في الدولة العثمانية، فأخذ بعضهم بالقومية الطورانية التي تقتضي التخلي عن البلاد غير التركية كما ذهب إلى ذلك يوسف أقجورا، بينما فضل آخرون تبنّي سياسة تتريك الشعوب غير التركية.

وقد كان رد فعل العرب على هذا الواقع، الذي أصبح فيه التوجه القومي بديلاً عن عملية الإصلاح سريعاً، وهذا ما سمح لمثقفيهم أن يتدرجوا في مواقفهم من المطالبة بالحرية الدستورية إلى حد تبني فكرة الانفصال عن الأتراك.

٤ - الحياة الثقافية في الدولة العثمانية :

لقد اصطبغت الحياة الثقافية في الدولة العثمانية بالتوجه الديني وغلب عليها الانعزال ورفض التجديد والاقتباس والميل إلى التصوف وبخاصة في الريف بفعل نشاط الطرق الدينية. أما في المدن فقد اعتمدت الحياة الثقافية على نشاط الفقهاء خاصة الذين ارتبطوا بالسلطة وعملوا على توفير وظائف السلك الديني والتعليمي وكانت توجهاتهم مذهبية.

وقد انبثقت عن التوجه الديني السني خاصة حركة إصلاح ديني تعاملت مع الشرائح الحضرية، وحاولت الموافقة بين روح الإسلام ومتطلبات العصر، فكان من روادها الأفغاني، والكواكبي، ومحمد عبده.

أما التوجه الديني التصوفي الذي غلب على البادية والريف، فقد ظهرت به حركات إصلاح جذرية تمسكت بالإيمان في نقائه وبساطته وحاربت البدع وحاولت بناء المجتمع على تقاليد السلف الصالح، مما جعلها تصطدم بالسلطة المركزية وحكام الولايات العربية، وكان في طليعة هذه الحركات الإصلاحية التي التجأت إلى العنف: الحركة السنوسية والحركة المهدية والحركة الوهابية.

على أن التطورات التي عرفتها بلاد الشام ومصر خاصة قد سمحت باحتكاك ثقافي، فعرفت مصر على يد محمد علي التعليم الحديث والبعثات العلمية إلى أوربا. أما بلاد الشام وبخاصة لبنان، فقد حققت مكانة الريادة في الثقافة المتفتحة على الغرب بفضل مساهمات الموسوعيين والجهود التعليمية للإرساليات واهتمام المتعلمين بالعمل في نشر الكتب والصحف.

إن القرن التاسع عشر، الذي وصفه بعض الباحثين بعبارات قاتمة، قد شهد في مختلف الأقطار العربية وبخاصة الولايات العثمانية بالمشرق، وضع أسس بداية نهضة علمية تميزت بالتنوع والغنى.

الفصل الثالث

الجزائر من الانتماء العثماني إلى الاحتلال الفرنسي

شكلت الجزائر منذ التحاقها بالدولة العثمانية (١٥١٨م) جبهة بحرية متقدمة في الصراع العثماني الإسباني في غرب المتوسط، فتركز اهتمام حكامها "البايلربايات" (١٥١٨-١٥٨٨م) على الجهاد البحري الذي أكسبهم شرعية، على أن دخول العلاقات العثمانية المسيحية في مرحلة توازن القوى، جعل الجزائر العثمانية تتحول إلى مجرد ولاية تخوم يحكمها الباشوات (١٥٨٨-١٦٥٩م) وكانت السلطة الفعلية في يد قادة فرق الجند من الأغاوات ثم الدايات الذين شجعوا على مواصلة الجهاد البحري ونجحوا في جعل الجزائر قوة محلية مؤثرة في غرب المتوسط، وأصبح حاكمها الداي حاكماً مستقلاً منذ سنة ١٧١٧ م، ولم يعد يشده إلى السلطان العثماني سوى اعتبارات المصلحة وواجب الولاء الشرعي لسلاطين آل عثمان باعتبارهم الممثلين الشرعيين للمسلمين.

وعرفت الجزائر منذ نهاية القرن الثامن عشر أوضاعاً اجتماعية واقتصادية مضطربة وعلاقات خارجية متوترة مما أدى إلى مواجهة غير متكافئة مع الدول الأوربية.

١ - أوضاع الجزائر الداخلية :

كان التنظيم الاجتماعي في البلاد الجزائرية قبل الغزو الفرنسي يقوم على ترتيب تفاضلي على أساس امتلاك القوة العسكرية والثروة والنفوذ، فجزائر القرن التاسع عشر كان يتحكم فيها عاملان رئيسيان، أولهما يتمثل في القوى الاجتماعية المتنفذة بالمدن، والثاني يبرز في المرجعية الدينية المؤثرة في المجتمع الريفي.

أ. القوى الاجتماعية المتنفذة في المدن والريف:

-جماعة الأتراك والكراغلة : كان الأتراك العاملون في فرق الجيش "الوجاق" يشكلون طائفة مغلقة على نفسها، تمارس مهامها العسكرية وتكاد تحتكر الرتب العليا في الجهاز الإداري، رغم قلة عددهم، ولقد انتهى التأثير الفعلي للجماعة التركية بالجزائر باحتلال الجيش الفرنسي لمدينة الجزائر. عندما سارع الفرنسيون إلى طردهم من الجزائر.

وتلحق بالأقلية التركية عناصر الكراغلة وهم جماعة المولدين من آباء أتراك وأمهات جزائريات، وقد كانوا في وضع مميز يسمح لهم بلعب دور فاعل في جهاز الإدارة المحلية، لكن عجزهم عن الاندماج في الطائفة التركية ومحاولتهم منافستها، تسبب لهم في عداء العناصر التركية، فتصدت لهم فرق الجيش الإنكشاري في مدينة الجزائر وتم طرد العديد منهم إلى الريف المدن الداخلية.

- جماعة الحضر وطائفة اليهود :

تتشكل من الأسر العريقة في المدن الجزائرية الرئيسية وأغلب أفرادها موظفون في السلك التعليمي والديني وفي إدارة البايليك وأصحاب أملاك في المدينة، وجلهم يشتغل بالتجارة وله معرفة بما يجري خارج الجزائر ونفوذ في جهاز البايليك. على أن عدد الحضر يعتبر ضئيلاً إذا ما قيس بعدد سكان الريف، وهذا ما يجعل مكانتهم في المجتمع الجزائري قبل الاحتلال الفرنسي تعود أساساً إلى الوظائف الإدارية التي كانوا يشغلونها والأعمال التجارية التي كانوا يقومون بها والتي جعلت منهم في واقع الأمر "برجوازية محلية" لها القدرة على التأثير في الأحداث.

- عشائر المخزن :

وهي جماعات مرتبطة بخدمة الجهاز الإداري خارج المدن، ومطالبة بالمشاركة في الحملات الفصلية مع فرق المحلة لإيقاع العقاب بالعصاة واستخلاص الجباية والمطالب المخزنية سواء من جماعات الرعية الخاضعة أوالقبائل الجبلية والبدوية الممتنعة.

وكانت قبائل المخزن بهذه المهام راعية لمصالح الحكام وحلقة وصل بينهم وبين القبائل داخل البلاد، وقد استقر أغلبها بالقرب من الممرات الوعرة وعند محطات الطرق.

شكلت الأقلية التركية العاملة بالجزائر والمتعاونين معها في المدن وفرسان المخزن في الريف هيكلاً إدارياً خاصاً وتنظيماً عسكرياً شبه مغلق يعيش أفراده على هامش المجموعات الرئيسية المكونة للمجتمع الخاضع لحكمها، إن أغلب هذه القوى كانت غريبة عن واقع الجزائر الذي تجسده طوائف المدن المحرومة وقبائل الرعية الخاضعة. فطوائف المدن المحرومة، تضم العائلات التي قدمت إلى المدن الكبرى من الأقاليم الداخلية للإقامة والعمل في الأشغال البسيطة والمهن الشاقة.

أما جماعات الرعية فهي خاضعة لنظر موظفي الدولة وفرسان المخزن، وهي محرومة من كل الامتيازات ويسخر أفرادها كفلاحين أجراء لخدمة الأرض التابعة للدولة، ويجبر من ظل على أرضه منهم على دفع ضرائب عديدة وهذا ما جعلها تعيش حياة من الحرمان والشقاء.

ب. القوى الروحية المؤثرة في المدن والريف :

ارتبط الوضع الاجتماعي في الجزائر في نهاية القرن الثامن عشر وطيلة القرن التاسع عشر بنشاط الطرق الدينية التي كان لها تأثير مباشر في الحياة الاجتماعية. أما في الريف فقد عملت الطرق الدينية على تعميق روح الأخوة الإسلامية بين قبائل الريف بواسطة توجيه روحي موجه في أساسه لتربية العامة وليس مقصوراً على الخاصة.

وكـانت هذه الطرق الدينية فـي الريف وسـيلة تأطيـر قـادرة على جـمع السكان وتوجيههم لمقاومة الحكام أوالتصدي للغزوالأجنبي باعتبار ذلك جهاداً مقدساً، وهذا ما يجعل الطرق في الجزائر تؤدي دور الأحزاب السياسية والمنظمات الاجتماعية.

وأهم الطرق الدينية في الفترة الأخيرة من العهد العثماني في البلاد الجزائرية:

١ - الطريقة القادرية

وكانت تنتسب إليها في القرن التاسع عشر ثلاث وثلاثون زاوية ، أهمها زاوية القيطنة التي أسسها جد الأمير عبد القادر.

٢ - الطريقة الطيبية :

التي تنتسب إلى مولاي الطيب من أشراف وزان بالمغرب، وتنتشر في الجهات الوهرانية.

٣ - الطريقة الدرقاوية

تنتسب إلى الشيخ محمد العربي الدرقاوي (ت١٨٢٣م). وقد وجدت هذه الطريقة أتباعاً كثيرين في الجهات الوسطى والغربية من البلاد الجزائرية.

٤ - الطريقة الرحمانية

يعود تأسيسها إلى سيدي محمد بن عبد الرحمن القشتولي، وقد انتشرت هذه الطريقة بوسط وشرق البلاد الجزائرية وشمال شرق الصحراء.

٥ - الطريقة التجانية :

أسسها سيدي أحمد التجاني في عين ماضي، واتخذت طابعاً حضرياً لتركزها في عين ماضي وقصور الصحراء.

لقد عرفت الجزائر في نهاية القرن الثامن عشر وخلال الربع الأول من القرن

التاسع عشر حركات تمرد عديدة قام بها سكان الريف وكان الدافع إليها في غالب الأحيان الإجراءات الجبائية التعسفية وجوبهت بحملات عسكرية لمعاقبتهم، وقد تركزت حركات العصيان التي ساندتها بعض الطرق الدينية في المناطق الجبلية والجهات الداخلية.

إن جمود الجهاز الإداري وعداء الطرق الدينية لم تساعد الداي حسين باشا على إدخال تنظيمات جذرية على الجهاز الإداري وفرضت عليه أن يوجه طاقاته إلى إخماد حركات العصيان، فوقف عاجزاً أمام تزايد تحرشات الدول الأوربية، وقوة الاحتكارات اليهودية.

في هذه الظروف المتأزمة، تحولت المدن إلى بيئات منكمشة، وتحول الريف إلى مجال مغلق على نفسه ومعادٍ للسلطة وأصبحت الظروف مهيأة لتعرض الجزائر إلى انهيار داخلي أوعدوان خارجي.

٢ - علاقات الجزائر مع الدول الأوربية :

بدأت العلاقات الجزائرية الأوربية تأخذ طابع المواجهة مع التزام الجزائر بتوجهات السياسة العثمانية ودخولها طرفاً في النزاع الفرنسي الإنكليزي بسبب احتلال نابليون بونابرت لمصر ووضعه مخططاً استعمارياً يستهدف مد النفوذ الفرنسي إلى شمال إفريقيا انطلاقاً من الجزائر.

إن المشروع الفرنسي لاستعمار الجزائر لم يكن وليد أحداث طارئة، وإنما كان يستند إلى خلفية تاريخية تحددت خطوطها الرئيسية بفعل توجهات سياسة نابليون الأول الذي كان يعتبر الجزائر ضمن مناطق النفوذ الفرنسي، ولكن تراجع نابليون في إسبانيا ثم روسيا لم تسمح له بتنفيذ سياسته.

وفي عـهـد شـارل العـاشـر وقـع الداي حـسـين في الفخ الذي نصب له عندمـا لم يتمالك أعصابه برفعه مروحة كانت بيده في وجه القنصل الفرنسي (١٨٢٧م). واعتبرت الحكومة الفرنسية تصرف الداي إهانة للشرف الفرنسي، وبادرت بإعلان حالة الحرب على الجزائر.

نزل الجيش الفرنسي بدون مقاومة على شاطئ شبه جزيرة سيدي فرج ثم حدثت أولى الاشتباكات مع القوات الجزائرية وأسفرت عن إلحاق خسائر بطلائع الجيش الفرنسي، فبادر الفرنسيون إلى استعمال المدفعية في تقدمهم نحومدينة الجزائر، وحققوا انتصارات سريعة مكنتهم من الوصول إلى حصن الإمبراطور الذي يشرف على مرتفعات الجزائر فاضطر الداي حسين باشا إلى إمضاء وثيقة استسلام مدينة الجزائر (١٨٣٠).

بدأت المقاومة الحقيقية للاحتلال الفرنسي عندما حاولت قوات فرنسية التوجه نحومدينة البليدة فاصطدمت بجموع المقاومين، وكان هذا بمثابة الصدمة التي أقنعت الفرنسيين بأن احتلال الجزائر ليس أمراً سهلاً كما تصوروه.

في هذه الأثناء اتخذ حكام تونس والمغرب موقف المتربصين بالفرص، فبادر باي تونس بإرسال وفد لتهنئة الجنرال دوبورمون، وبإيعاز من فرنسا بادرت السلطات التونسية بمنع تجارة البارود بطبرقة حتى يستحيل وصوله إلى قسنطينة حيث كان أحمد باي يتزعم المقاومة، وقد سمحت هذه العلاقات لباي تونس أن يتفاوض مع قائد الجيش الفرنسي بالجزائر من أجل تعيين أفراد من البيت الحسني الحاكم بتونس على رأس مقاطعتي قسنطينة ووهران، تحت نظر الفرنسيين، مقابل ضريبة سنوية للخزينة الفرنسية.

أما موقف سلطان المغرب مولاي عبد الرحمن (١٧٧٨-١٨٥٩م) فلايختلف عن تصرف باي تونس، من حيث طبيعة الموقف، فقد استغل مناشدة باي وهران له لتولي شؤون المسلمين بالمغرب الأوسط والدفاع عنهم ضد الفرنسيين، فبادر بإرسال ابن عمه،

وأمره بالاستيلاء على المغرب الأوسط. وبدأت القوات المغربية بإلحاق الجهات الغربية من الجزائر بالمملكة المغربية ولكنّ الجزائريين لم يجدوا في المغاربة ما كانوا يأملون من ضمان أمنهم، فسارعت الكراغلة بعد وقت قصير وقبائل المخزن إلى اتخاذ موقف عدائي منهم، فانتهز الفرنسيون الفرصة وأبلغوا سلطان المغرب ضرورة سحب قواته من الأراضي الجزائرية فانسحب المغاربة خوفاً من عواقب الصراع مع فرنسا.

٣ - الحياة الثقافية في الجزائر أواخر العهد العثماني:

ترتكز الثقافة في الجزائر أواخر العهد العثماني على المهام المنوطة بجماعة الفقهاء في المدن وبشيوخ الزوايا بالريف. ففقهاء المدن كانوا يؤطرون الحياة الثقافية بما يقومون به من تلقين للعبادات، واشتغال بالتعليم، وتولٍ لبعض الوظائف الدينية والقضائية وتأليف المصنفات.

أما شيوخ الزوايا فقد اتسع نشاطهم ليشمل إلى جانب التربية والتعليم القيام بمهمة الحاكم والقاضي، مما جعل منهم سلطة حقيقية مستقلة بشرعيتها وبمصادر تمويلها.

وقد عرفت البلاد الجزائرية أواخر العهد العثماني حياة فكرية تتصف بالجمود تقوم بالمحافظة على التراث الإسلامي وتأصيله عن طريق تلقين مضمون مصنفات متعارف عليها وحفظها.

كانت الزوايا المهمة والجوامع الرئيسية مؤسسات تعليمية عليا بالجزائر أواخر العهد العثماني، لا يقل مستوى التعليم بها عن مراكز التعليم الرئيسية بالعالم الإسلامي وقد كانت بيئة الأمير عبد القادر وهي جهة «غريس» موطن علم، فانتشرت بها الزوايا وحلقات العلم، ودعم نشاط هذه الزوايا ما كانت تعرف به عائلات عريقة بناحية غريس من توارث للعلم ومحافظة عليه، وهذا ما أبقى البنية الثقافية محافظة في

طابعها وقادرة على تقديم الخدمات الضرورية في مجال العبادة والتعليم والقضاء. على أن فترة الاستعمار الفرنسي أدت إلى تحطيم البنية الثقافية التقليدية للجزائر، مما غَيَّر مجريات التاريخ الجزائري وأثر في مستقبل الشعب.

الفصل الرابع

بطل في ذمة التاريخ، الأمير عبد القادر، مراحل حياته وملامح شخصيته

١ - مراحل حياة الأمير عبد القادر:

عاش الأمير عبد القادر ثلاث مراحل متميزة بأحداثها ودلالاتها، الأولى (١٨٠٧-١٨٣٢م) قضاها في طلب العلم والتعرف إلى أوضاع البلاد العربية، والثانية (١٨٣٢-١٨٤٧م) عاشها في الجهاد، أما الثالثة فقد قضاها في ديار الغربة.

ابتدأت مرحلة الجهاد بالتحاق الشاب عبد القادر بالمتطوعين صحبة أبيه الشيخ محيي الدين، فأبلى بلاء حسناً في أول اشتباك مع القوات الفرنسية، فاشتهر أمره وعرف بشجاعته، وهذا ما أهّله لأن يتولى قيادة الجهاد بعدما اعتذر أبوه الشيخ عن الاضطلاع بهذه المهمة، فبويع عبد القادر على الجهاد فجمع القبائل على الجهاد، وحقق نجاحات أرغمت قائد الجيش الفرنسي بوهران على عقد معاهدة معه (١٨٣٤م).

وما لبث الفرنسيون أن ألغوا المعاهدة، فألحق الأمير عبد القادر بالجيش الفرنسي الهزيمة في معركة المقطع (١٨٣٥م)، وحتى يتجاوز الفرنسيون هذه النكبة الخطيرة جردوا بسرعة حملات معززة بالمدفعية على مدن الأمير الرئيسية، فاستولوا على معسكر تلمسان، لكن ذلك كان بمثابة دفع للأمير لمواصلة ضغطه على القوات الفرنسية وتكبيدها خسائر كبيرة، حتى اضطر الجنرال بيجوالى أن يعترف بسيادة الأمير على الناحية الغربية والوسطى من الجزائر في معاهدة التافنة (١٨٣٧م)، الأمر الذي سمح للأمير بالتفرغ لتنظيم دولته وبناء مؤسساتها.

على أن عدم احترام روح معاهدة التافنة من طرف الفرنسيين اضطر الأمير إلى إعلان الجهاد ضد الفرنسيين، واستعمل الفرنسيون في حربهم المفتوحة وسائل قمع أدت إلى سقوط مدن دولة الأمير ومراكزه العسكرية فتحولت مواجهة الأمير للفرنسيين إلى حرب عصابات (١٨٤٤-١٨٤٧م)، أبدى فيها الأمير عبد القادر وجنوده شجاعة وصبراً، وحاول الفرنسيون التصدي لحرب العصابات بانتهاج أسلوب الارض المحروقة فانتشر الخوف بين السكان وانضم الكثير منهم إلى الفرنسيين خوفاً على أرواحهم ومصادر قوتهم، وزادت فرنسا من اعتماداتها المالية لحرب الجزائر وأرسلت فرقاً جديدة من الجيش إلى الجزائر.

تمكن الفرنسيون بانتهاج أسلوب الحرب الخاطفة من الاستيلاء على عاصمة الأمير المتنقلة (١٨٤٣م)، لكن ذلك لم يكن نهاية لمقاومة الأمير، فاضطر إلى التنقل السريع ومباغتة العدوثم الانسحاب بعيداً، فحقق بذلك أول تجربة كبرى في حرب العصابات في التاريخ المعاصر، وعندما اشتدت الضائقة على الأمير التجأ إلى الجهات الشرقية من المغرب، وكان يأمل أن يقف السلطان المغربي إلى جانبه، لكن هذا الأخير أمر بإلقاء القبض عليه أوطرده عملاً بنصوص معاهدة «لالا مغنية» مع الفرنسيين (١٨٤٥م)، ونظراً للتفوق العسكري الفرنسي وتحول سلطان المغرب عن مناصرة قضيته نتيجة الضغوط الفرنسية، اضطر الأمير إلى التسليم للفرنسيين (ديسمبر ١٨٤٨م)، بعد أن أخذ ضمانات له ولأتباعه.

إن الأحداث الحافلة لحياة الأمير عبد القادر تجعله بحق إحدى الشخصيات الفذة في التاريخ العربي والإسلامي، فلا يماثله في الجهاد وفي المصير سوى بطل القوقاز الإمام شامل، فكلاهما عاش حياة تميزت بالبساطة والتمسك بالعقيدة والوطن والوقوف بشجاعة أمام غزوأجنبي متفوق وفي هذا المجال حقق كلاهما انتصارات مدوية، وكلاهما انتسب إلى الطريقة الدينية التي كانت منتشرة في موطنه، النقشبندية

بالشيشان والقادرية بالغرب الجزائري، وكلاهما ألغى الحدود بين القبائل وحاول توحيدها، وكلاهما عمل على تأسيس جيش حديث ووضع أسس إدارة منتظمة حسب مبادئ الشريعة الإسلامية، كما عرف كلاهما بحنكته السياسية وفروسيته في الحرب، واكتسب كلاهما شرعية عن طريق المبايعة، فسمح هذا لكل واحد منهما بأن يتلقب بأمير المؤمنين، ومن غرائب أوجه المقارنة بينهما أيضاً تخلي حكام المسلمين المجاورين عنهما، وكلاهما نال عهد أمان من عدوه لضمان حريته وترك سبيله مع أتباعه إلى الأراضي المقدسة بالحجاز، ثم غدر به من أعطى له العهد، وكلاهما تعرف إلى صاحبه وحظي لديه بالتقدير، ثم تشاء الأقدار أخيراً أن تتماثل نهاية البطلين، فالأمير نزل إستانبول ثم انتقل إلى بورصة ثم إلى دمشق حيث ظل مقيماً بها حتى توفي (١٨٨٣م)، وشامل أطلق سراحه (١٨٦٩م) فحل بإستانبول ومنها ذهب إلى المدينة المنورة فعاجلته المنية (١٨٧١م)، وبذلك طويت صفحة ناصعة من صفحات التاريخ الإسلامي.

٢ - ملامح شخصية الأمير عبد القادر ونوعية ثقافته :

أشاد معظم من اتصل بالأمير بخصاله، ومن ملامح الأمير عبد القادر، التي ذكروها أنه كان متواضعاً، جهوري الصوت، يتصف بالبشاشة ولين الطبع، وكان بعيداً عن مظاهر التكلف والأبهة، ميالاً إلى حياة التقشف.

أما فيما يخص تصرفاته فقد جمع الأمير عبد القادر فيها بين أخلاق العالم وتصرفات البطل وسلوك زعيم الجماعة وشيخ الطريقة عن سجية بدون تكلف.

على أن الجانب اللافت للنظر في شخصية الأمير عبد القادر هوفروسيته وما اتصف به من شجاعة، فقد ولع، منذ شبابه، بركوب الخيل والصيد، ولم يشغله عن ممارسة الفروسية سوى قراءة الكتب والانزواء للعبادة.

ولا تكتمل ملامح شخصية الأمير عبد القادر إلا بالتعرض إلى جانب التصوف في حياته، وقد تشرب هذه النزعة منذ طفولته في زاوية أبيه، والتزم بها عند زيارته لضريح عبد القادر الكيلاني ببغداد مع أبيه وهو شاب، وأصبحت غالبة عليه عند تحوله إلى دمشق وتفرغه لمطالعة كتب الصوفية.

لقد كان الأمير عبد القادر مثال الإنسان المتسامح المثقف المتفتح على أفكار الآخرين وعقائدهم، يؤمن بضرورة التعايش بين مختلف الأديان والثقافات، وهذا ما عبر عنه عملياً موقفه الإنساني من أحداث الفتنة الطائفية بدمشق (١٨٦٠م).

وقد رأى في الحركة الماسونية مجرد توجه فكري لا يؤثر في إيمانه ما دامت تؤمن بوجود الله وحب الإنسان لأخيه الانسان، بينما اعتبره دعاة المحافل الماسونية كسباً مؤكداً سوف يسمح لهم بنشر أفكارهم.

ولم يحقق دعاة الماسونية ما كانوا يأملونه من انضمام الأمير عبد القادر إلى صفوفهم لعمق إيمانه وقوة شخصيته فلم يستجب دعوتهم لحضور الحفلة التي كانوا يعتزمون إقامتها تكريماً له (١٨٦٥م)، ومنذ ذلك الحين اتخذ موقف المقاطع لكل نشاط ماسوني.

وهناك مسألة أخرى وهي مشروع المملكة العربية وهي فكرة رومانسية لنابليون الثالث تدعوإلى إقامة مملكة عربية بالمشرق بقيادة الأمير عبد القادر تكمل المخططات الفرنسية الهادفة إلى جعل البحر المتوسط شبه بحيرة فرنسية، وقد ساعدت أحداث فتنة سورية ونزول الحملة الفرنسية بلبنان على بلورة الفكرة، وعرضها على الأمير عبدالقادر.

وقد بدأ الترويج للفكرة بظهور كتاب "عبد القادر إمبراطور البلاد العربية" بباريس (١٨٦٠م)، الذي دعا إلى إقامة امبراطورية عربية توفر الاتصال بين البحر المتوسط والمحيط الهندي، وتمتد بشمال بلاد الشام وحتى عكا، وتكون حليفاً موثوقاً به لفرنسا

وعامل حماية قوي لقناة السويس. على أن إحجام الأمير عن اتخاذ موقف قد يضر بوحدة المسلمين ويضعف الدولة العثمانية، أقنعت نابليون الثالث بصرف النظر عنها.

وقد اتخذت الأوضاع ببلاد الشام منحى آخر عندما بدأ بعض السكان يرى في الانفصال عن الدولة العثمانية ضماناً للسلامة بعد أن أصبحت هذه الدولة مهددة بالسقوط من جراء الحرب الروسية–العثمانية (١٨٧٧–١٨٧٨م)، فعبر عن هذا التوجه ما عرف "بحركة الوجهاء بسورية"، التي عقدت عدة اجتماعات في مدن دمشق وصيدا وبيروت، شارك فيها ممثلون لمختلف الطوائف، فتبلورت الآراء حول فكرة استقلال بلاد الشام في حالة تعرضها للاحتلال من طرف دولة أجنبية، وحبذت أن يكون رئيس هذه الدولة المستقلة الأمير عبد القادر الجزائري الذي قبل الفكرة من حيث المبدأ لكنه رأى ضرورة تأجيل الموضوع إلى أن تتبين الأوضاع التي سوف تسفر عنها الحرب الروسية–العثمانية، فقد كان للأمير عبد القادر من الفطنة والحنكة ما جعله يتعامل مع الموقف في الحدود التي لا تؤثر في مكانته ولا تضر بمصالح العرب والمسلمين.

الفصل الخامس

مشروع الأمير عبد القادر بين التحديات الخارجية والعوائق الداخلية

لا يمكن تحديد أبعاد مشروع الأمير عبدالقادر إلا بوضعه في إطاره التاريخي وذلك من خلال عرض ثلاث مسائل أساسية، الأولى تتعلق بكيفية توليه السلطة وتعامله مع الفرنسيين، والثانية طبيعة مؤسسات الدولة، والثالثة القوى التي تعامل معها.

١ - مسألة تولي الأمير عبد القادر السلطة :

كان تولي الأمير مقاليد الأمور نقلة نوعية في ممارسة السلطة، أساسها رغبة السكان، وهذا ما يؤسس لقيام نظام حكم شرعي ويكون قاعدة لبناء دولة وطنية لا تقوم على الإكراه. وقد تم ذلك فعلاً عندما نصب الأمير على رأس الإمارة في بيعتين: الأولى خاصة (نوفمبر ١٨٣٢م) وهي بيعة شجرة الدردارة، حيث تقدم لمبايعته أفراد أسرته

ووجهاء القوم، والثانية عامة بمعسكر (١٨٣٢م). هكذا اختير الأمير عبد القادر لتحمل مسؤولية الجهاد وهوشاب لم يتجاوز الرابعة والعشرين من العمر، وما كان ليقع عليه الاختيار لولا خصاله ومؤهلاته.

٢ - كيفية تعامل الأمير عبد القادر مع الفرنسيين :

عمل الأمير عبد القادر على تحقيق السلام وحماية السكان. ومن هذا المنطلق يمكن فهم تعامل الأمير عبد القادر مع فرنسا طبقاً لأحكام المعاهدات المعقودة معها فالمعاهدة الأولى (دي ميشال) (١٨٣٤م) ضمنت للأمير عبد القادر وضعية الحاكم القوي، ومكنته من وضع اللبنات الأولى في بناء دولته التي اشتملت على معظم الناحية الوهرانية.

أما المعاهدة الثانية (التافنة) (١٨٣٦م) فكانت تأكيداً لمكاسب الأمير السابقة ومكسباً استراتيجياً سمح له بإقامة دولة على ثلثي البلاد الجزائرية، في إطار الضمانات الشرعية الدولية.

لقد كان مستقبل معاهدة التافنة مرتبطاً بميزان القوى في الحكومة الفرنسية بين أنصار الاحتلال المحدود ودعاة الاحتلال الشامل، وقد دفعت عدة عوامل الحكومة الفرنسية لتأخذ في الأخير بالتوجه الداعي إلى الاحتلال الشامل.

٣ - تنظيم دولة الأمير عبد القادر :

يقوم النظام الإداري لدولة الأمير على الهيكل القديم لنظام البايليك الذي أثبتت بعض تنظيماته ملاءمتها للبيئة الجزائرية، مع تعديلات اقتبسها من بعض النظم المعمول بها في المغرب الأقصى لتماشيها مع النظام القبلي السائد في الريف، على أن الشيء الملاحظ على النظام الإداري لدولة الأمير هوفاعليته ومرونته التي جعلته يطبق نظاماً عاماً يحترم خصوصية كل إقليم، وهذا ما مكن الأمير من بسط سلطته على القبائل، فاعترفت به حتى القبائل التي كانت في السابق مستقلة عن سلطة البايليك.

عمل الأمير على تقوية الجهاز المركزي على أسس تتجاوز مفهوم البنية القبلية إلى فكرة بناء دولة كما كان الحال في أوربا آنذاك، فاتبع خطة لدمج للقبائل، وأبطل أعمال السخرة وإجراءات المصادرة التي كان سكان المدن والريف عرضة لها، وعمم مطالب الدولة من خدمات وجباية على جماعات المخزن والكراغلة، وهذا ما سمح للأمير بالقضاء على المحسوبية في السلوك والرشوة في المعاملات والاستبداد في التعامل.

اتخذ النظام الإداري والقضائي لدولة الأمير عبد القادر طابعاً عسكرياً بفعل حالة الاستعداد التي أعقبت فترتي السلم القصيرتين بعد كل معاهدة ولتوجس الأمير في نيات الفرنسيين، وهذا ما دفعه إلى إعطاء أهمية قصوى لتقوية دولته، وإنشاء الخطوط الدفاعية وتحصين المدن، وإقامة المراكز والحصون لتكون نقاط تجمع وإمداد لجيشه.

وحرص الأمير عبد القادر على فرض وجوده إقليمياً ودولياً بإقامة اتصالات سياسية مع الدول التي كانت لها علاقة مع الجزائر، وكان قوام هذه العلاقات ضمان المصالح المشتركة، واعتمد الأمير في ذلك على المراسلات وإيفاد المبعوثين.

وفي إطار اتصالات الأمير عبد القادر بفرنسا، فقد كان للجواسيس الفرنسيين وبخاصة القنصلين الفرنسيين بمعسكر، والمستخدمين الأوربيين لدى الأمير عبد القادر دور بارز في نقل المعلومات إلى الفرنسيين التي ساهمت في القضاء على دولة الأمير.

حاول الأمير عبد القادر عقد صلات وثيقة مع الدولة العثمانية رغم أن سياستها كانت تتخوف منه وتفضل عليه باي قسنطينة وتنكر عليه اتفاقه مع الفرنسيين، ورغم ذلك فقد سعى الأمير عبد القادر إلى تجاوز ذلك والعمل على تقوية موقفه في نظر الباب العالي وتبرير عقده معاهدة دي ميشال مع الفرنسيين باعتبارها في صالح المسلمين.

اما بالنسبة إلى المغرب، فقد حرص الأمير عبد القادر على توثيق الصلات معه، لتكوين جبهة موحدة في مواجهة الغزوالفرنسي، ولم يتأثر بالموقف المتحفظ لسلطان

المغرب من عقده معاهدة التافنة مع الفرنسيين، وعندما اضطرته الظروف إلى اللجوء إلى المغرب (١٨٤٣م)، أصبح الاصطدام حتمياً بين المخزن المغربي ودائرة الأمير عبد القادر نتيجة التهديدات الفرنسية للمغرب وتكرست القطيعة عندما أبرم السلطان معاهدة طنجة (١٨٤٤م) مع الفرنسيين والتزم بموجبها بملاحقة الأمير عبد القادر لطرده أوإلقاء القبض عليه باعتباره خارجاً على القانون.

ولم تفت الأمير أهمية موقع تونس، بعد أن توسعت دولته شرقاً، وهذا ما دفعه إلى تهنئة باي تونس راجياً منه عقد صلات مودة وتعاون معه، لكن الأمير لم ينجح في تطوير علاقات تعاون مع باي تونس لأن الباي لم ير فائدة في التعاون مع الأمير، مما زاد في عزلة الأمير وسمح لفرنسا بتنفيذ مخططاتها الرامية إلى القضاء عليه.

وحاول الأمير عبد القادر عقد صلات مع بريطانيا، واستغلال التنافس التقليدي بين الفرنسيين والإنكليز على مناطق النفوذ خارج أوربا، فأرسل مبعوثاً (١٨٣٥م) إلى القنصلية البريطانية بطنجة حاملاً رسالتين، الأولى إلى القنصل البريطاني، والثانية إلى ملك إنكلترا، فرد عليه القنصل بعدم استعداد بريطانيا للقيام بوساطة بينه وبين فرنسا، محبذاً أن يبقى اتصاله هذا سرياً محافظة على العلاقة مع فرنسا.

كانت نظرة الحكام في العالم الإسلامي قاصرة ومحدودة، تتعامل مع دولة الأمير من خلال مصالحها الذاتية، رغم أن هذا الفهم للأشياء لم يعد له مبرر أمام التحدي الأوربي الذي سوف يكرس الهيمنة الاستعمارية الأوربية بالجزائر ثم في الأقطار المجاورة.

٤ - القوى التي تعامل معها الأمير عبد القادر:

تحكم في مصير مشروع الأمير مواقف الجماعات ذات الوزن الإداري والعسكري، وموقف الأمير من الوضع الاجتماعي في الجزائر القائم على التفاضل في الامتيازات والخدمات.

أ. موقف جماعة الأتراك والكراغلة : أدى الغزوالفرنسي للجزائر إلى وضع حد لسيطرة جماعة الأتراك على جهاز الإدارة ومؤسسة الجيش. بعد أن أمر الفرنسيون بترحيل الإنكشارية من الجزائر، ودفع من تبقى منهم للانضمام إلى جماعات الكراغلة (المولدين) بفعل التقارب في النسب والمصالح، فأصبحت بذلك هذه الجماعات قوة مؤثرة في بعض المدن الرئيسية التي كانت تضم أعداداً كبيرة منهم.

لقد حالت الامتيازات التي كانت تحظى بها العناصر التركية والكرغلية دون اندماج غالبيتهم بباقي السكان الجزائريين، وسمح للفرنسيين باستغلال الوضع لتعميق عداء الكراغلة للأمير وتحويله إلى عداء قومي وأدت إلى انضمام قسم منهم إلى صفوف الفرنسيين، فأصبحوا في موقف معاد للأمير، خاصة بعد أن انتهج سياسة قوامها القضاء على الامتيازات وكان هذا أحد أسباب قصور مشروع الأمير في بناء دولة حديثة.

ب. موقف طائفة الحضر :

تكمن أهميتها في نشاطها التجاري المحدود وخدماتها الثقافية، وبقي تأثيرها محدوداً لبقائها بعيدة عن جهاز البايليك وقد كانت مواقف هذه الأسر من الاستعمار أقرب إلى العمالة والانتهازية.

لقد فقد الأمير عبد القادر بتردد الحضر في اتخاذ موقف واضح من الإدارة الفرنسية، طائفة اجتماعية قد تساعد على تأطير أفضل لدولته واندماج حقيقي للعناصر السكانية بالمدن.

ج. المخزن :

شكلت عشائر المخزن قوة معادية للأمير بسبب الامتيازات التي كانوا يتمتعون بها في العهد العثماني مما جعلهم يحالفون الفرنسيين.

لقد خسر الأمير عبد القادر بعداء قبائل المخزن له قوة حربية لا يستهان بها وكان أحد العوامل الرئيسية في هزيمته أمام الفرنسيين.

د. موقف مرابطي الزوايا ومقدمي الطرق الدينية :

كان لموقف بعض شيوخ الزوايا ومقدمي الطرق الدينية المعادي للأمير عبد القادر تأثير ملموس في إضعاف نفوذه بين السكان.

وقد حرم الموقف المعادي لشيوخ الطرق الدينية الأمير من طاقة روحية مؤثرة في تجنيد السكان ودفعهم إلى مواجهة الفرنسيين، وذلك لأن الطرق الدينية في الجزائر آنذاك كانت المعبر الحقيقي عن الروح الوطنية والعامل المحفز للنضال، وهذا ما حاول الأمير استغلاله، وكان في طليعة أنصار الأمير في أول أمره أتباع الطريقة القادرية.

إن الجزائر وقد خضعت لسلطة فرنسا لفترة طويلة (١٨٣٠-١٩٦٢م) ليس بفعل تغلب القوة العسكرية فقط وإنما بفعل عامل التفرقة والخيانة وتحكم شهوة الكرسي في ذوي الكلمة من أبنائها. فالاحتلال الفرنسي وإن كان يعتبر عاملاً خارجياً تتوفر له القوة والتنظيم والتصميم على تحقيق الهدف، إلا أنه لم يكن ليحالفه النجاح لولا الظروف الداخلية المساعدة التي تمثلت في تخاذل القوى المؤثرة في المجتمع وتعاملها مع الأجنبي الدخيل.

ورغم معاداة قوى داخلية مؤثرة تمكن الأمير عبد القادر من إيقاد شعلة الكفاح الوطني ضد الاستعمار الفرنسي والتي لم تنطفئ إلا باستقلال الجزائر، وكانت هذه المقاومة ذات روح إسلامية وطابع وطني وكانت تجربة هزت ضمير الجزائريين، وأوجدت سابقة في التاريخ الجزائري سوف تتجدد كلما سنحت الظروف.

إن إشكالية مكانة الأمير عبد القادر في عصره وبيئته. يطرح علينا في الجانب الأول التساؤل التالي : أكان الأمير عبد القادر نتاج تلك البيئة، أم فلتة جاد بها الزمن؟.

من خلال مفهوم البطل في التاريخ، فإن الرجل العظيم تستدعي ظهوره الأزمات الحادة وتتطلبه حاجة اجتماعية وكأنه أداة اقتضتها "الحتمية التاريخية" لإزالة تلك التناقضات، فيصبح دوره حيوياً في حياة الشعب، بل قد يتسبب غيابه في فشل الشعب وخيبة آماله.

أما الجانب الثاني للإشكالية، فيطرح علينا سؤالاً يتعلق بدور الشعب الأساسي في تطور التاريخ، فيكون ظهور الرجال العظماء محصلة قوة اجتماعية وفكرية واقتصادية وروحية، تحدد دورهم وترسم مسارهم. وهنا يصبح من الضروري الرجوع إلى نظرية المفكر الإيطالي فيكو، في كتابه "علم جديد حول الطبيعة العامة للشعوب"، والذي فسر فيه التاريخ البشري من خلال منظور حضاري، فهناك "علاج داخلي" تستجيب له الشعوب الحية بظهور بطل أوبنشر إيديولوجية تجدد حيوية الأمة، فإذا تعذر ذلك فهناك "علاج خارجي" تتطلبه الشعوب التي فقدت حيويتها في صورة جيش غازٍ أوإيديولوجية مقتبسة، وعندما لا تسمح الظروف بأحد الحلين تطبق العناية الإلهية، دواءها الأخير وهواستمرار حالة الفوضى، فيحكم التاريخ بفناء ذلك الشعب، ليس بموته دائماً وإنما باندماجه في غيره.

وفي إطار تصور فيكو، يكون دور البطل ضرورياً لكونه العامل الموحد للشعب ولقد كان الأمير عبد القادر، استجابة موفقة للأزمة التي عاشها الجزائريون، لأنه وحد قواهم لحماية وطنهم، وكرّس ظاهرة المقاومة المتجددة، دائماً في تاريخ الجزائر.

لقد كان الغزوالفرنسي للجزائر عام ١٨٣٠م تجسيداً للحل الخارجي الذي طرحه فيكوالمتمثل في غزوجيش متفوق وهيمنة شعب متقدم حضارياً، إلا أن ذلك لم يكن قدراً محتوماً لولا الأوضاع الداخلية للبلاد العربية والإسلامية ومنها الجزائر.

✲✲✲✲

إن مكانة الأمير عبد القادر في التاريخ الجزائري وفي الذاكرة العربية الإسلامية تستوجب منا استقراء الدروس من تجربته بعرض بعض الاستنتاجات التي نراها جديرة بالتسجيل لانعكاسها على واقعنا اليوم، منها :

١ - تجاوب الأمير عبد القادر مع حاجات عصره ومتطلبات بيئته :

لقد تعرف الأمير إلى التطورات التي تميز بها عصره، فاطلع على واقع الدولة العثمانية في صغره عندما زار المشرق وأدى فريضة الحج، ولاحظ ما كان يقوم به محمد علي في مصر، وبعد الاصطدامات الأولى لمس مدى التفوق العسكري للفرنسيين، مما جعله يعي المخاطر الناتجة عن ضعف المسلمين وقوة الأوربيين.

إن كل مواجهة مفتوحة مع أية دولة أوربية محكوم عليها بالفشل، هذا ما جعل المقاومة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي حتى الحرب العالمية الأولى عملاً لا يرجى من ورائه تحقيق النصر وإنما مجرد رد فعل إيجابي قد يشعر الشعب بالعزة ويبقي شعلة الحياة متقدة في الأمة وذاكرة الأجيال.

لقد أسس الأمير عبد القادر بمواقفه في المشرق لسياسة بديلة عن مواجهة الاستعمار بالقوة أساسها القبول بالوضع وعدم الدخول في منازلة تنتهي حتماً لصالح الأوربيين، والعمل في الوقت نفسه على تغيير المعطيات لتكون في صالح المسلمين وذلك بتربية خلقية قويمة لا تضحي بكرامة ومصلحة الفرد وتأخذ بعين الاعتبار ما تقتضيه مصلحة الأمة، ولذلك حاول التفتح على أوربا لكن لم يذهب في ذلك بعيداً لأن المخططات الأوربية كانت تعمل على الدوام على إحباط هذا المسعى وتتسبب في رد الفعل من المسلمين دفاعاً عن النفس، هذا ما يجعل من الأمير رائد العمل السياسي السلمي بعد أن خبر استحالة النصر بالقوة العسكرية، وهذا ما سوف تأخذ به حركات التحرر الوطني في العالم العربي والإسلامي بعد الحرب العالمية الأولى.

٢ - محاولة ملء الفراغ والاستجابة لمتطلبات العصر وحاجات المجتمع :

إن نهاية الجزائر العثمانية أصبحت أمراً حتمياً لا مفر منه منذ ١٧٩١م.

فقد كانت الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي مهيأة للحل الداخلي ومتقبلة للحل الخارجي، فهيكلها الإداري يتصف بالجمود وعلاقاتها الخارجية عرفت تراجعاً مستمراً، إلا أن بنيتها الاجتماعية بقيت دائماً نابضة بالحياة بفعل العامل الروحي المتمثل في العقيدة الإسلامية. وقد أصبح البديل الداخلي في إطار تطور نظام البايليك غير ممكن بعد أن انقطعت صلة التعاون بين الطرق الدينية والبايليك.

جسد الصراع الذي سبق الاحتلال الفرنسي إمكانية تحقيق حل داخلي من خلال القوى المحلية المتمثلة في الطرق الدينية، وكان ما قام به الأمير عبد القادر من خلال مشروع دولته محاولة لإيجاد بديل داخلي، وكاد أن يحقق هدفه لولا تغلب الآلة العسكرية الفرنسية التي أسقطت الحل الداخلي البديل وكرست الحل الخارجي.

٣ - محاولة تحقيق مصالحة مع الذات والتغلب على العجز الذاتي الذي يطبع التاريخ العربي الإسلامي الحديث:

كانت حركة الأمير عبد القادر مصالحة مع الذات فرضها تطور الأوضاع التي لم تعد فيها الجزائر نظاماً عسكرياً مغلقاً ومشدوداً إلى البحر ومرتبطاً بشكل أوبآخر بمركز الدولة العثمانية، وإنما أصبحت طاقات بشرية موجهة إلى الداخل. وكان الأمير عبد القادر يعبر عن هذا التوجه عندما استطاع بجهاده أن يقدم نموذجاً حياً لها سواء في الإخلاص للوطن والإسلام أوفي صفات التسامح والالتزام، فألغى الصورة الكريهة للحاكم العثماني وأبرز وجهاً مشرقاً للقائد الكفء المتشبث بقيم حضارته العربية الإسلامية.

وقد كانت محاولة الأمير موفقة رغم قصر مدتها وذلك لتوفر ثلاث صفات في الأمير قلما تجتمع في غيره فقد كان قائداً عسكرياً محنكاً وفقيهاً عارفاً بأحكام الشرع وعالماً واسع الفكر متسامحاً مع الآخر متفتحاً على واقع مجتمعه ومقتضيات عصره.

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور، وأنت قد أحسنت كل الإحسان، وفعلاً أثرت شهية الناس لقراءة كتابك، وأنا متأكد أنه سيكون ممتعاً..

والآن أعطي الكلمة للأخ الدكتور نورالدين السد، على أن يعطينا النقاط الرئيسية للبحث في ثلث ساعة وبعدها، ستملأ الفراغات من خلال المناقشات التي تعقب الملخص للبحث الذي عنونه بـ(القصيدة في عصر الأمير عبدالقادر الجزائري) ليتفضل.

****

القصيدة
في عصر الأمير عبد القادر(*)

الدكتور نــور الدين الســد

مقدمة

لم يحظ الشعر العربي في القرن التاسع عشر الميلادي بدراسة نقدية متخصصة تهدف إلى تحديد مكونات القصيدة العربية في هذا العصر وتفكك بناها الأسلوبية وتظهر سماتها الشعرية وتبرز وظائفها الجمالية وفق منهج نقدي متكامل الأدوات والإجراءات.

والملاحظ أن شعر هذه المرحلة على كثرته في البلاد العربية إلا أنه لم يلق العناية من الدارسين والناشرين فظلت دواوين الشعراء وقصائدهم متناثرة هنا وهناك. وما حُقّق وطُبع منها كان قليل العدد محدود الانتشار ومحصور التوزيع فلم يَرُجْ بكيفية واسعة بين الباحثين والقراء، بل وحتى المؤلفات التي أرخت للأدب في هذا القرن أو أتت على ذكره لم تشر إلى نماذج كاملة من قصائد تبيّن خصائص شعر المرحلة ومميزاته واكتفت بذكر أبيات موجزة أو اقتباسات وشواهد من قصائد ومقطعات محدودة لا يمكنها أن تظهر المستوى الجمالي والفني لشعر المرحلة.

وأغلب مؤرخي الأدب الذين أرخوا للمرحلة شعرياً أطلقوا أحكاماً جائرة على القصيدة العربية في هذا العصر وقالوا بالمستوى المتدني لها شكلاً ومضموناً. وعدّوها امتداداً لعصر الانحطاط وما ساده من تدنٍ ثقافي وركود فكري وأدبي عام، وأشاروا

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

إلى ما لحق القصيدة من تقليد وتكلّف وعدم تمكّن من صنعة الشعر، وهذه الأحكام غلب عليها الارتجال وسادها طابع المعيارية والمصادرة لأنها لم تحدّد بموضوعية مواطن الإيجاب والسلب في مكونات القصائد التي اعتمدت شواهد للتقويم الذي قرره دارسو هذه المرحلة.

ولعل قارئ المؤلفات والدراسات النقدية التي درست شعر المرحلة يلاحظ أن ما جاء فيها لا يكاد يخرج عن ذكر معلومات عامة أو خاصة عن طابع العصر ومجالاته السياسية والاقتصادية والثقافية مع الإشارة إلى سير شعراء العصر وموضوعات الشعر ونماذج منها، مع تعاليق مختصرة على بعض الشواهد.

ولعل لذلك ما يبرره بالمقارنة مع ما كان سائداً من مناهج في التأليف وفي مجال البحث والتدوين ومع التحفظ من معايير البحث والتقويم فإنه لا بد من الإقرار بالريادة للبحاثة العرب وما بذلوه من جهود في جمع دواوين الشعراء وما أنجزوه من دراسات تعد دليلاً على رغبتهم الصادقة في خدمة الثقافة العربية، بل تظل دراساتهم مراجع أساسية للشعر العربي في القرن التاسع عشر بالنظر إلى غياب دراسات متخصصة، وعسى أن يُتاح لشعر هذه المرحلة من يتمم ما لحق الدراسات السابقة من ابتسار وإغفال لبعض أعلام الشعر مشرقاً ومغرباً مع الإقرار بأن هذا البحث لا يرقى إلى القيام بهذه المهمة وإن كان مطمحاً يُرجى نيله لاحقاً بإذن الله.

إنّ مسعى هذا البحث هو تحديد ملامح بنية القصيدة العربية في القرن التاسع عشر اعتماداً على جملة من الخصائص الجمالية والشعرية التي تشكل مكونات الخطاب الشعري ووظائفه الأساسية، لذلك كانت محاوره متضمنة ضبط المصطلحات والمفاهيم الخاصة بإشكالية البحث وهي بنية القصيدة وأشكالها مع الإشارة إلى أنماط الشعر في هذا العصر. ثم تناول ظاهرة العام والمشترك عند الشعراء والتلميح إلى مدى التزام بنية القصيدة في هذا العصر بمعايير عمود الشعر العربي وقواعده من

شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، ومقاربة التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

ثم تناول البحث أنماط التشكيل الشعري والتصوير البلاغي والأسلوبي مع الإشارة إلى مرجعية الصورة الشعرية في قصائد ومقطعات شعر المرحلة وتجليات الدلالة التراثية فيها ومدى استثمار الحركة الشعرية في عصر الأمير عبد القادر للموروث الشعري والإنساني بجميع أشكاله التعبيرية ومدى موافقات التناص أو تداخل النصوص للتجارب الشعرية وقدرتها على توظيف الخطابات السابقة في الخطابات اللاحقة عن طريق التضمين والاقتباس والمعارضة والإشارة وسوى ذلك...

إنّ تفكيك بنية القصيدة في عصر الأمير عبد القادر الجزائري وتحليل مكوناتها وإدراك وظائفها يقتضي منهجاً مكتمل الأدوات والإجراءات متسقاً بنية ووظيفة في منظومة تحليلية منسجمة في كلياتها وآلياتها. وإذا كان ذلك كذلك؛ فإنّ ما أشرنا إليه من محاور للبحث تتناول بالتحليل وفق المنهج السيميائي الأسلوبي (senio Stylistique) ومحاولة تكييف المباحث المشار إليها مع مقولات المنهج دون توسع في مقتضياته متوخين من ذلك الابتعاد عن الأحكام الانطباعية والارتجالية، إنّ اعتماد المنهج المعلن عنه في هذا البحث تبرره الإشكالية المركزية له وهي القصيدة في عصر الأمير عبد القادر باعتبارها ظاهرة سيميائية، وهي نظام من العلامات نسجت بأنساق أسلوبية مخصوصة جعلتها تكتسب ميزاتها في تشكيل صورها وعلاماتها ورموزها وإشاراتها ضمن النظام العلامي العام للقصيدة العربية عبر تراكمها منذ عهد التأسيس إلى عصر الأمير.

إن البحث في القصيدة العربية في عصر الأمير عبد القادر الجزائري يدخل في سياق الكتابة عن الظاهرة الشعرية العربية في القرن التاسع عشر مع أن الكتابة

عن قرن من الزمن في شكل من أهم أشكال التعبير الشعري عند العرب وتحديد مكوناته وتفكيك بناه وضبط خصائصه ومميزاته وفق معالم محددة مسبقاً أمر يقتضي بعض التفرغ كجمع المدونة وقراءتها قراءة متأنية وتصنيفها بحسب محاور البحث ومباحثه، وقد يسّر الله ذلك. فكان هذا الالتزام دعوة إلى إعادة قراءة متأنية تهدف إلى الاهتداء إلى إدراك خصوصية القصيدة العربية في هذا العصر واكتشاف معالم شعرية جديرة بالدرس والتحليل، معالم كانت تؤسس لعصر النهضة وتسعى إلى إحياء نبض الأمة في المقاومة والتحرر ومواجهة الاستبداد، معالم استنهضت ذاكرة الأمة وبعثت فيها أجمل خصائص لغتها في شكل من أرقى أشكال التعبير عن وجدانها وضمائر أبنائها إنها القصيدة؛ هذا النمط الشعري الذي كان يمثل حضوراً قوياً وانتشاراً واسعاً عبر فضاء الوطن العربي في عصر اشتد فيه التسارع من القوى الاستعمارية إلى احتلال الأرض العربية واستغلال ثرواتها وقهر أهلها، فكان للأمة فرسانها الذين قاوموا بالسيف وبالكلمة، فصالوا وجالوا وكتبوا أمجاد الأمة بأحرف من نور ظلت نبراساً تهتدي به الأجيال، كانت القصيدة في معترك الحياة شكلاً تعبيرياً يعكس سمات الواقع أحياناً ويفارقه أحياناً وكان حضورها على امتداد قرن من الزمن وعلى امتداد فضاء العرب يدوي منشداً لواعج الوجدان ومستلهماً موروث الفحول من الغابرين ومعبراً عن الأحلام.

وذلك يدل بأنّ الشعراء العرب الذين عاصروا الأمير عبد القادر قد فهموا الوظيفة الشعرية بأنها ليست غاية في ذاتها، وأنّ العناية بتشكيل القصيدة أسلوبياً وجمالياً ماهي إلا وسيلة للتعبير عن رؤى الذات للعالم والوجود في سياق الممارسة الاجتماعية ومنجزاتها الثقافية، وما يلاحظ من محافظة على معايير الشعر العربي من عهد التأسيس إلى عصر الأمير إنما هو وجه من وجوه الحفاظ على كيان الأمة ومنجزاتها.

١ - بناء القصيدة العربية وأشكالها

مفهوم القصيدة:

إنّ الأصل اللغوي لكلمة قصيدة من القصد «والقصد من الشعر ما تمّ شطر أبياته أو شطر بنيته»[١]، و«يسمى قصيداً لأنه قُصِد واعتمد.. والجمع قصائد، وربما قالوا: قصيدة»[٢]، «فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلا هاء، فإنما ذلك لأنه وضع على الواحد اسم جنس اتساعاً»[٣].

ويسمى هذا النمط الشعري قصيدا لأنّ قائله احتفل له، فنقّحه باللفظ الجيّد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يتقصّد أي يتكسر لسمنه، وضدّه الرير والرار وهو المخّ السائل الذائب الذي لا يميع كالماء، ولا يتقصّد، والعرب تستعير السمن في الكلام الفصيح فتقول: «هذا كلام سمين أي جيّد». وقالوا: «شعر قصد إذا نُقّح وجُوّد وهُذّب». وقيل: «سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً، ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره، واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضاباً، فهو فعيل من القصد وهو الأم»[٤]. ويقال: «أقصد الشاعر وأرمل وأهزج من القصيد والرمل والهزج والرجز وقصّد الشاعر أقصد؛ أطال وواصل عمل القصائد»[٥].

القصيدة خطاب شعري مبني وفق نظام لغوي له من الخصوصيات الجمالية والفنية ما يجعله دالاً، ومعبراً عن بعد أو أبعاد دلالية ومقاصد كانت سبباً في حدوثه زماناً ومكاناً.

إن القصيدة نظام إشاري دال وهي شبكة من العلاقات بين مكونات هذا الخطاب البنيوية والوظيفية، وهذه المكونات تعد عناصر أساسية في كينونة القصيدة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وتشكّل هذه العناصر جملة من المكونات الا وهي الأصوات والمعاجم والتراكيب والدلالات والتداول، وإذا كانت هذه العناصر مشتركة بين جميع أشكال التعبير اللغوي فإنّها في القصيدة تأخذ طابعاً خاصاً وتتشكل تشكلاً يمكنها من الدخول في سياق البنية الشعرية، لتمكينها من أداء وظائفها.

يقول بلاشير: «إن كلمة قصيد تدل منذ القرن الثاني إلى أبعد حد على قصيدة منظومة بفن، ومؤلفة من أجزاء متسلسلة في قسم»[٦] وفي هذا السياق يشير بلاشير إلى أن مكونات القصيدة وما يحدد إطارها لا يزال بعيداً عن الوصول إلى ثبات الموضوع كقاعدة، وتشير قرائن عديدة إلى أن الشاعر يمتلك حرية أوسع في مجال الإبداع»[٧].

لم يتقيد الشعراء العرب في القرن التاسع عشر الميلادي التزاماً صارماً بالمعايير التي حددها ابن قتيبة للقصيدة حيث ميز بين أربع مراحل في بنائها وهي:

١ - ذَكَر الديار والآثار «فبكى وشكا وخاطب الربع».

٢ - وَصَل بالنسيب «فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والوجد ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع إليه عقب بإيجاب الحقوق».

٣ - رحيل إلى الممدوح يشكو فيه الشاعر همومه ومتاعبه.

٤ - المديح[٨].

يقول جمال الدين بن الشيخ: «كان هذا النص موضوع تعليقات متعددة أساءت إلى إبراز المعطيات الأساسية التي يقدمها، فالمؤلف يعبّر أولاً عن ضرورة التعديل بين هذه الأقسام، يتعلق الأمر مرة أخرى بالطول الخاص للأجزاء المختلفة حيث لا ينبغي مثلاً أن يكون النسيب أهم من المديح إلخ، هذه النسبية التي ينبغي أن تحترم بينها، وهذه الأهمية النسبية للأجزاء في علاقتها مع أخرى، تقتضي الإرادة الواضحة للمبدع في تحقيق كل مجموع، وإبقاء مكونات القصيدة فيه موسومة بنوع من علامة السمو»[٩]. إلاّ أن طموح منظري الشعر ونقاده لم يمنع الشعراء من ممارسة اختياراتهم ولم يحجر عليهم حرية الإبداع في الأغراض والموضوعات والمضامين والأشكال، وإن كانت بنية القصيدة تفرض خصوصياتها في المنظور الشمولي كماً وكيفاً، لذلك كان الحرص على التحام أجزائها وتماسك بنيتها وإنجازها لوظيفتها .

وفي هذا السياق كانت قصائد الشعراء العرب في القرن التاسع عشر وفيّة لمعايير الذائقة الشعرية وتنظّراتها الجمالية وقائمة بوظيفتها الإيحائية في أنساق اجتماعية وثقافية متنوعة.

فكان الالتزام بخصائص القصيدة فنياً وجمالياً هو ضرب من الامتثال لقانون الإبداع الشعري كما حدده النقد القديم «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها»(١٠). وفق هذه المعايير تتحدد مكونات القصيدة ويهتدى إلى انسجام أجزائها وتماسك وحداتها من حيث اللفظ والمعنى والوزن والقافية ويتسق البيت في علاقته بمجموع هذه العناصر فيتلاءم موقعه في نسق الخطاب الشعري ويحقق وظائفه، وبتوافر هذه المستويات يتمّ إسهام هذه البنى الجزئية في البعد الكلي لبناء القصيدة، والمتتبع للشعر العربي في القرن التاسع عشر يلاحظ بأن أغلبه جاء في نموذج القصيدة(١١) وهو لا يكاد يخرج على النظام الذي سنّه الشعراء العرب من عهد التأسيس، وما صاغه النقاد العرب من قوانين استنبطوها من مكونات القصيدة وما بناء الشعر عند الإحيائيين وفق نظام القصيدة العربية إلا تأكيد للهوية الثقافية وبعث للذائقة الجمالية والفنية واعتزاز بالانتماء لمواجهة الإلغاء وإنماء للذاكرة الجماعية.

لقد رافق الشعر تاريخ الأمة العربية عبر مسيرتها الإنسانية وكان هاجسها في المحافل والمجالس وفي أحوال الانتصارات والخيبات كما كان شكلاً تعبيريًا وفنياً يجسد وجدانات الأفراد يبثون من خلاله لواعج أفكارهم ومواقفهم وما فيها من أفراح وأحزان. لذلك كان له هذا الحضور القوي في واقع الناس ومعاشهم، وكان موضوعاً للتنظير والتحليل فوضع له النقاد قواعد ومعايير وفككوا مكونات القصائد وتحدثوا عن

بنائها ووظائف هذا البناء، وتمركزت عنايتهم في ضبط مكونات القصيدة في مطلعها لأنهم كانوا يعدون الشعر قفلاً أوله مفتاحه ومنه ينتقل إلى سائر القصيدة فهو أول ما يقع في السمع، والدال على ما بعده، والمتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة لذلك لا بد من أن يكون بارعاً وحسناً وبديعاً لأن به يحدث إيقاظ نفس السامع وتنبيهه وإثارة انفعاله بالتعجب أو التهويل او التشويق والإصغاء والاستماع وفي كل ذلك لا بد من مراعاة الكلام لمقتضى الحال، وفي هذا السياق كان حديثهم عن مكونات المطلع ووظيفته[١٢]، وقد أشار النقاد العرب إلى مطالع استحسنت ومطالع استهجنت، وكما تحدثوا عن المطالع تحدثوا عن المقدمات بأنواعها وأغراضها، كما تحدثوا عن التخلص وحذروا من الاقتضاب وهو استئناف الحديث في كلام لا يكون له علقة بالأول. وأشاروا إلى الخاتمة أو المقطع وضمنوا حديثهم في هذه الظاهرة منقطع الكلام وخاتمته ووضعوا لذلك مقاييس وشروطاً.

وذكروا شواهد من الخواتم الشعرية فيما استحسن وما استهجن[١٣]، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن كثيرًا من شعراء القرن التاسع عشر راعوا هذه الخصائص الشعرية والتزموا بها[١٤].

معيار الكم في شكل القصيدة:

يَرُدُّ بعض الرواة والنقاد الفروق بين القصيدة وسواها من أنماط الشعر إلى عدد أبياتها وهذه الخاصية الشكلية تعّد كميّة لأنها تعتمد الطول والقصر وتقاس القصيدة عندهم بعدد أبياتها، ومن ذلك ما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق بشأن هذه الظاهرة فهو يقول: «قيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس، ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد، ويستحسنون أن تكون القصيدة وِتراً، وأن يتجاوز بها العقد أو توقف دونه، كلّ ذلك ليدلّوا على قلة الكلفة، وإلقاء البال بالشعر، وزعم الرواة أن الشعر كله إنّما كان رجزاً وقطعاً، وانه إنّما قُصّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أوّل من قصّده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مئة ونيف وخمسون سنة،

ذكر ذلك الجمحي وغيره، وأول من طوّل الرجز وجعله كالقصيد، الأغلب العجلي، وكان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، ثم أتى العجاج بعده فافتنّ فيه، فالأغلب العجلي والعجاج في الرجز كامرئ القيس ومهلهل في القصيدة»[١٥].

إن الآراء النقدية التي جاء بها النقاد القدماء والمحدثون تؤسس معيار التفريق بين القصيدة والمقطعة على أسس كمية، فهم يرون أن ما زاد على عدد معيّن من الأبيات سمّي قصيدة، وما قل عن هذا العدد فهو مقطعة، فهذا الأخفش يقول: «ومما لا يكاد يوجد في الشعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيت... وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات»[١٦] فجعل القصيدة ما كان ثلاثة أبيات، وقال ابن جني: «وفي هذا القول من الأخفش جواز، وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة، قال: والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة فأما ما زاد على ذلك فإنما يسميه العرب قصيدة»[١٧]. ويقول الفراء: «إن القصيدة ما بلغت العشرين بيتاً فأكثر»[١٨]. ومجموع الآراء التي ذكرها البحاثة العرب القدماء يمكن إجمالها في الجدول الآتي:

الناقد	عدد الأبيات	قطعة	قصيدة
الأخفش	٣	-	+
ابن جني	٣-١٠-١٥	+	-
الفراء	٢٠	-	+
ابن رشيق	٧	+	-
ابن رشيق	١٠ - ١١	-	+

كان الشعراء العرب في القرن التاسع عشر يطيلون قصائدهم حيناً ويقصرونها حيناً، وقضية الطول والقصر عندهم خاضعة للتجربة الشعرية، وللموضوع الذي يتناوله الشعر، وقد كانوا يراعون الأحوال النفسية للمتلقين ومدى استجابتهم ويمكن الاستئناس بما ذهب إليه أبو عمر بن العلاء «عندما سئل: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الأعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير

والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلا فالقطع آخير في بعض المواضيع، والطول للمواقف المشهورة»[١٩]. فإذا كان أبو عمرو بن العلاء يشير إلى قضية الطول والقصر وعلاقتهما بالمتلقي، ويربط ذلك بالاستماع والحفظ، فإنّ الخليل بن أحمد يضيف إلى قضية الحفظ في القصائد القصار، الفهم في الطوال، ثم يرى أن للطول علاقة بموضوعات معينة، والقصر يصلح لموضوعات مخالفة، ومن هنا فإنّ الشاعر يحتاج إلى القطع حاجته إلى الطول بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والمدح أحوج منه إلى الطول[٢٠]. وكان ابن قتيبة يقول: الشاعر المجيد من «لم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[٢١] وهو هنا يؤكد مراعاة المتكلم لمقتضى الحال. وكان ابن رشيق يرى أنّ «المطيل من الشعراء أهيب من الموجز وإن أجاد»[٢٢] وأغلب آراء هؤلاء النقاد تظل ذاتية شخصية تتفاوت من ناقد إلى آخر بحيث لا نقوى على أن نستخلص منها نظرية مبنية على أسس واعتبارات فنية[٢٣].

ولما سئل الشاعر العباسي محمد بن حازم الباهلي عن سبب عدم طول قصائده أجاب شعراً:[٢٤] (من الوافر)

أبَى لي أنْ أطيلَ الشعرَ قصْدِي
إلى المعنى وعلمي بالصوابِ
وإيجازي بمختصرٍ قريبٍ
حذفتُ به الفضولَ من الجوابِ
فأبعثهنّ أربعةً وستاً
مثقفةً بألفاظٍ عذابِ
خوالدَ ما حدا ليلٌ نهاراً
وما حسن الصبا بأخي التصابي
وهُنّ إذا وسمتُ بهن قوماً
كأطواق الحمائم في الرقابِ
وكنّ إذا أقمتُ مسافراتٍ
تهاداها الرواة مع الركابِ

فهو لا يطيل في قصائده، لأنه يقصد إلى المعنى المراد، وينفذ إلى عين الصواب، دون فضول في القول لأن ذلك سمة من سمات العيّ والقصور، لذلك جاء شعره على شكل مقطعات راوحت بين أربعة وستة أبيات، وهو يعتني بها لتنتشر بين الناس وقد قاربت أبياته رأي أبي عمرو والخليل وهما أبناء عصره وعلماء زمانه، وقالا بالاكتفاء بالقصار، إذا أدت المعنى المراد وبذلك يسهل حفظها.

في معرض حديثه عن الطول والقصر في القصيدة يقول عز الدين إسماعيل: «قليل من النقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة. ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هي أن السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل، ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيّز المحدود. وليس الطول فقط في ذاته هو ما يشعر بالتعقيد، ولكنّ كلّ قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل. فمثلاً آخر كلمة نطق بها هاملت إزاء مشكلة الحياة والموت هي: «إن البقية صمت»، ولكنها من الممكن أن تعني أن هاملت لن يستطيع الكلام بعد، ويمكن أن تعني كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الفانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلة»[٢٥].

ثم يشير إلى حديث «هربرت ريد» عن قضية الطول والقصر في القصيدة فيقول: « ونحن نعرف أن هربرت ريد واحد من أولئك النقاد القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية. وقد وجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً. فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول»[٢٦]. ثم يستشهد بنص هربرت ريد، في هذه المشكلة التي يبين فيها وجهة نظره حول الطول والقصر في الأعمال الشعرية فيقول: «يثير هذا الاختلاف في الواقع مشكلة الغنائية (Lyricism)، فنحن نسمي القصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في فترة متعة. ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، قصيدة تعبر مباشرة عن

حالة أو إلهام غير منقطع. أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تستخدم المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكوّن وحدة...

وفي هذه الفقرة القصيرة قد استخدمنا ألفاظاً عديدة هي أبعد أهمية مما قد تبين القراءة السريعة. وأريد بصفة خاصة أن أضغط على كلمتي عاطفة وفكرة في موضعيهما الخاصين وينبغي أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان بتسليطهما على طبيعة الشعر إلى التمييز الجوهري الذي نرغب في عمله بين القصيدة الغنائية»(٢٧) ويُذكّر عز الدين اسماعيل برأيه في عدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة في الأدب العربي، وأن ذلك راجع إلى فقدان عنصر الفكرة عند الشاعر العربي. وتعليل عدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة بفقدان عنصر الفكرة أمر لا يخلو من مجازفة لأن كلّ عمل أدبي يحمل فكرة أو أفكاراً وإن كان قصيراً، فما بالك بنص طويل، ولعلّ في استشهاده بقول هاملت على قصره «إن البقية صمت». ما يدل دلالة قاطعة أنّ أيّ نص مهما كان قصره يحمل فكرة. وإذا عدنا إلى أيّ نموذج من نماذج شعرنا العربي قديمه وحديثه فسنجد في كل نص - أو قصيدة - فكرة محورية يدور حولها هذا النص.

وإذا أردنا أن نحدد خصائص القصيدة العربية في القرن التاسع عشر، من خلال استقرائنا لشعر هذه المرحلة وما أورده مؤرخو الأدب من شواهد شعرية فإننا نجد أنّ أهمّ خصائصها التنوع وعدم الاستقرار على نمط معين فهي تراوح بين الطول والقصر، وتشكل ظاهرة الاعتدال نسبة كبيرة عند معظم الشعراء، ونقصد بالاعتدال ما قارب العشرين بيتاً وما تجاوز هذا العدد يدخل في عداد القصائد الطوال، ويلاحظ كذلك انتشار المقطعات عند بعض الشعراء بل غلبتها أحياناً على القصائد المتوسطة الطول أو المعتدلة. والقصيدة العربية في هذا القرن متشعبة الحديث في مجالات الحياة، محكمة البناء الفني، متنوعة الدلالات، عميقة الإيحاءات، متضمنة لخصائص جمالية وفنية، اكتسبتها من طبيعة اللحظة الشعورية، والتجربة الشعرية، يدعمها في ذلك تراث شعري ضخم، وظروف خارجية عامة، أهمها: العوامل الاقتصادية

والاجتماعية والثقافية التي كانت تشكل خصائص الواقع الموضوعية إلى جانب الخصائص الجمالية في القصيدة، وما تتميز به من خلال طبيعتها الداخلية، بمعنى أنها تجسيد للحظة شعورية، وموقف فكري، ورؤية للعالم، وجميع هذه الخصائص الفنية والجمالية التي ألمحنا إليها، لا تقف حائلاً دون الطول أو القصر في القصيدة، لأن قضية الطول أو القصر من القضايا الفنية التي لا يمكن تحديدها أو وضع مقاييس صارمة بشأنها فالشاعر هو الذي يتحكم في نسج قصيدته، وهو الذي يتحكم في بنائها بما يتناسب ورغبته، وموضوعه وتجربته الشعرية، وقدرته على الاستفاضة في القول والإطناب فيه، أو الميل إلى التقصير في النظم والإيجاز فيه، وكل ذلك يحسب له حسابه في نطاق الخصائص الفنية. فغالباً لا تكون القصائد قصيرة نتيجة لعيب في الشاعر، وإنّما طبيعة القصيدة وموضوعها قد تستدعي التقصير، وهذه خاصية فنية إيجابية[٢٨] لأنّ الموضوع الذي يتمكن صاحبه من إنجازه وتقديمه وإيصال مقصده ومراده بإيجاز ، فالإطناب فيه دليل على عيّ إبلاغي وعدم دراية بأسرار البيان ووظائف اللغة، ومجال استخدامها في بنية التشكيل الشعري والعكس يتمظهر صحيحاً وبخاصة إذا ما اقتضى موضوع القصيدة ومقصدها الإطناب والإطالة فإذا قطع الشاعر ولم يُوصل المراد كان ذلك دليل عدم القدرة وعدم التمكن من صناعة الشعر ومعرفة خواصه وآلياته.

إنّ القصيدة العربية في القرن التاسع عشر راوحت بين الطول والقصر، فمنها ما تجاوز مئة وأحد عشر بيتاً[٢٩] ومنها ما كان دون ذلك[٣٠]. ومن يتابع ظاهرة الطول والقصر في الإنجاز الشعري العربي في القرن التاسع عشر يلاحظ تفاوتاً في هذه الظاهرة وهذا التفاوت يسم أغلب شعر المرحلة.

القصيدة المركبة:

إنّ بنية القصيدة العربية تتنوع بتنوع المقاصد والوظائف، ولذلك كانت غير خاضعة لنمط واحد ولعل ذلك ما جعلها تستمر من عهد التأسيس إلى عصر النهضة بأشكالها وأنواعها، ومن الأنماط التي كان لها حضور في تاريخ الشعر العربي نمط

القصيدة المركبة وهي المتضمنة عدة أغراض في موضوع واحد، فهي تشمل المقدمة بأنواعها الغزلية والطللية ومقدمة الحكمة والشيب والشباب وعتاب الزمن وأحياناً تتناول غرض الرحلة بصورة مباشرة، وإن كانت الرحلة في عرف القصيدة المركبة تأتي في وسط القصيدة ومنها ينتقل الشاعر إلى الممدوح أو المرثي أو أي غرض آخر.

وقد استمر هذا النمط التقليدي عند بعض شعراء القرن التاسع عشر ولكنهم لم يلتزموا فيه تقاليده الفنية بصرامة بل نوّعوا في تشكيل الصور الشعرية وأضافوا بعض الصيغ الفنية الجديدة. ويشير حازم القرطاجني إلى امتلاك القصيدة المركبة خصوصيات جمالية في معرض حديثه عن تعدد الأغراض في القصيدة المركبة وتنوعها، فهو يرى بأن «شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأحياء التي لها بها استمتاع إلى بعض»[٣١] وإذا كانت النفس تسأم الاستمرار على حال واحدة وتسأم الاستمرار مع الشيء البسيط الذي لا تنوّع فيه، وتطلب غيره الذي يمكن أن يتصل بها اتصالاً يقضي على رتابة البساطة المتكررة فلا بد لهذه النفس في نظام متشاكل وتناسب متآلف، فذلك أمر يوافق النقلة في النفس ويوافق الإعجاب بكل ما هو منسجم العناصر أو متناوب التأليف[٣٢].

ومن نماذج القصيدة المركبة ما كتبه قسطاكي الحمصي في مدح الشيخ إبراهيم اليازجي حيث بدأ القصيدة بالغزل وانتهى إلى المدح[٣٣] يقول فيها وهي (من الخفيف):

يَا رسوليّ اذهبا فابلغاها
انّني اليوم قد سلوتُ هواها
جهلتْ قدر صبّها ثم جارتْ
واستطالتْ بحكمها وقضاها
طال منها البعاد فاعتلّ جسمي
ثم علّلتُ ناظري بلقاها

إلى أن يقول في المدح:

حرتُ في عشقها كما حرتُ في وصـ
ـف ابن ناصيف مَنْ به انتباهي

الإمــــام الخـــطيــــر ذو الفــــضل إبرا
هيم من قــد سـمــا مــقــامــاً وجــاها
واحـــد العـــصــــر ناصــر العلم قــامـــو
س القــــــوافي ومن يشـــــــدّ لـواها

وقد بلغت هذه القصيدة اثنين وأربعين بيتاً، وشملت الأبيات الخمسة والعشرون الأولى قسم الغزل وحوت الأبيات التالية لها قسم المدح وقد كتبت هذه القصيدة في حلب في ١٢ من تشرين الثاني سنة ١٨٨٣م.

وقد ردّ الشيخ إبراهيم اليازجي على صاحبه قسطاكي الحمصي بقصيدة من البحر الخفيف نفسه والقافية نفسها وجعلها قصيدة مركبة حوى القسم الأول منها الغزل وحوى القسم الثاني الحكمة والمدح وقد جعلها ستة وخمسين بيتاً وكتبت هذه القصيدة في بيروت في ١٢من كانون الأول سنة ١٨٨٣م، ومطلعها:[٣٤]

عَـــرِّجَـــا في ربوعــــهـــا وسَـــلاها
كـــيف تسلو مـتـــيّــمـــاً مـــا سَــلاها

وظاهرة القصيدة المركبة كان لها حضور في الشعر العربي خلال القرن التاسع عشر، ولهذا الحضور ما يبرره تاريخياً وحضارياً وجمالياً.

القصيدة البسيطة:

تكون مستقلة الموضوع لا تتداخل فيها أغراض الشعر وهي كما يقول عنها حازم القرطاجني: «القصيدة البسيطة هي التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً»[٣٥] أو غير ذلك من الموضوعات وهي تطول وتقصر حسب التجربة الشعرية والإمكانات التعبيرية والفنية للشعراء، وما يلاحظ على الشعر العربي في القرن التاسع عشر هو انتشار نمط القصيدة البسيطة فيه، لأنها تستجيب للموضوعات التي يتناولها استجابة واسعة، وذلك ما مكنها من الانتشار وهي تكاد تهيمن على دواوين شعراء القرن التاسع عشر ومنهم الأمير عبد القادر الجزائري ومحمد قبادو ومحمود سامي البارودي والشيخ

ناصيف اليازجي وإبراهيم اليازجي وقسطاكي الحمصي وأحمد فارس الشدياق ومحمد اكنسوس المراكشي.

ومن نماذج القصائد البسيطة قصيدة الأمير عبد القادر وهو في الأسر يعاني ألم البعد والعزلة فهزّه الشوق إلى أهله وأصحابه ووطنه، ولكن المزار بعيد ومحرّم، فكان ينشد متوسلاً إلى الله وحده ومتشفعاً بالرسول الكريم ليخلّصه من محنته. يقول الأمير عبد القادر في مطلع هذه القصيدة التي بلغت واحداً وثلاثين بيتاً[٣٦]:

ماذا على ساداتنا، أهل الوفا
لو أرسلوا طيف الزيارة في خفا

وفي السياق نفسه يقول محمود سامي البارودي وقد مرّ بالمعاناة نفسها نفياً وأسراً وتشوقاً إلى الأهل والأحبة والوطن في قصيدة بسيطة تتناول محنة البعد عن الأهل والولد وهو في هذه القصيدة يتحدث مع طيف سميرة ابنته[٣٧]:

تأوّب طيفٌ من سميرة زائرُ
وما الطيف إلا ما تُريه الخواطرُ

وحديث الشعر العربي عن الطيف والأسر والشوق إلى الأهل والوطن يكاد يكون ظاهرة، وهو موضوع ظهر منذ العهد الجاهلي في أشعار الشعراء العرب ومن خلاله يتم التعبير عن حال النفس الإنسانية وهي في غربتها واغترابها وحنينها إلى الأنس ورغبتها في تجاوز العزلة وفي سياق هذه القصائد وأحيانا المقطعات يبثّ الشاعر لواعج النفس التي تعاني الحرمان من معاشرة أهل الديار وتُستعاد الذكريات ويُجزم بالوفاء وعبر ذلك تتجسّد صورة النبل الإنساني.

ومثلما تناول الشعراء هذا الموضوع تناولوا موضوعات أخرى كثيرة في هذا النمط الشعري وهو القصيدة البسيطة فكانت هذه الموضوعات مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً أو غزلاً صرفاً أو فخراً صرفاً، أو سوى ذلك.

ومن القصائد البسيطة المستقلة الموضوع ما قاله محمد بن إدريس العمراوي – وزير سلطان المغرب عبد الرحمن بن هشام – في الحماسة وتحريض قومه على الوقوف

إلى جانب الأمير عبد القادر والانضمام إلى جيوشه المجاهدة في سبيل الله والوطن ونصرة الجزائر. يقول(٣٨):

يا ساكني الغرب الجهادَ الجهادْ
فالكفر قد شاركِكم في البلادْ
والشرك قد ناصب أشراكَهُ
مستعبداً بكيده للعبادْ
يا حماة الدين ما صبركمْ
والمشركون يطلبون البدادْ
ما هذه الغفلة عن ضدكُمْ
وأنتمُ في الحرب أشد الجلادْ
إنّ بني الأصفر أعداءكُمْ
أطمعهم نومكم في السوادْ
ويا أباة الضيم هل نهضةٌ
تسربل الكفر ثياب الحدادْ
قوموا لنصرة دينكم قومةً
تحطم أهل الشرك حَطْمَ الجرادْ

ويشير في هذه القصيدة إلى الجزائر -المغرب الأوسط- كما كانت تدعى سابقاً.

واسطة المغرب قد حازها
والأمر جدّ والبلا في ازديادْ
حوى الجزائر ووهرانها
وراع حاضر بذلكَ وبادْ
مَصائبُ صُبّتْ على معشرٍ
يبكي من الإشفاق منها الجَمادْ
يكاد يقضي المرء من حرّها
على حشاه وتذوب الصلادْ

إخـــــوانكم ديناً وجـــــيـــــرانكمْ
أضـحـــوا رعـــايا الشـــرك بين أعـــادْ

ســـــــامـــــــوهم هـوناً وازروا بـهـم
فـي الـديـن حـــــــتـى ركـنـوا الارتـدادْ

وطـمـــــعـــــوا فـــــيكم فكونوا يـداً
فـــإن تـثـــاقلـتم فـــانـتم مـــرادْ

قـــــد ملكوا الأحـــــرار من غـــــدرهـمْ
وذلّلوا بـالكره صـعـــب الـقـــيـــادْ

إلى أن يقول:

سلوا الجـــزائر ومـــا قـــد لقـــوا
من غـــدره من بعـــد عـــهـــود شـــدادْ

والقصيدة طويلة وهي تقع في مئة وثلاثة وعشرين بيتاً (١٢٣) كانت تُتلى عقب الصلوات في مساجد المغرب، وتوفي محمد بن إدريس العمراوي في ١٣ من ديسمبر ١٨٤٧م بعد توقيع معاهدة الصلح بين الأمير عبد القادر وفرنسا بأسبوع واحد وكان يتحسّر على ما أصاب الأمة وكان لهذه المعاهدة أثر بالغ في نفسه لأنه كان يتمنى الغلبة للمسلمين فخاب انتظاره.

إنّ القصيدة كما هو بَيّنٌ تقوم على ثنائية ضدّية قوامها: (الإيمان # الكفر) والمنادي في هذا الخطاب الشعري يحرض المنادى = ساكني الغرب على الجهاد ويؤكد عليه توكيداً لفظياً صريحاً ويبيّن مدى خطورة الكفر والشرك والكيد وهي صفات أطلقها على الاستعمار الفرنسي الذي احتلّ البلاد وعاث فيها فساداً، وعلامات الخطاب في أنساقها الأسلوبية والدلالية توجه المسرود له إلى الدفاع عن قيمه ودينه ووطنه وتشير إلى الوحدة والتآزر والوقوف صفاً واحداً لمواجهة الإبادة ورد المظالم ودحض الاستبداد. وفي ثنايا هذا الخطاب الشعري تلاحظ إحالات إلى خطابات شعرية وسردية سابقة من الموروث الشعري العربي المحرّض على الجهاد ومن مثل ذلك

قول الشاعر لقيط بن يعمر الإيادي وكان في ديوان كسرى، فعلم أنه مُجمع على غزو إياد، فكتب إليهم شعراً ينذرهم به، فوقع الكتاب بيد كسرى فقطع لسان لقيط. وغزا إياداً، فمما كتبه لقيط في ذلك قوله:(٣٩)

بل أيّها الراكب المُزجي مطيّتَهُ
إلى الجزيرة مرتاداً ومنتجعا
أبلغ إياداً وخلّل في سراتهمُ
أنّي أرى الرأي، إن لم أُعْصَ قد نَصعا
يا لهف نفسيَ إنْ كانت أموركمُ
شتّى وأُحكِمَ أمر الناس فاجتمعا
إني أراكم وأرضاً تعجبون بها
مثل السفينة تغشى الوعث والطبعا
ألا تخافون قوماً لا أبا لكم
أمسوا إليكم كأمثال الدبا سرعا

إلى أن يقول:

ما لي أراكم نياماً في بُلَهنيةٍ
وقد ترون شهاب الحرب قد سطعا

ومنها:

ولا يدعْ بعضكم بعضاً لنائبةٍ
كما تركتم بأعلى بيشة النَّخَعا

وجاء في آخرها:

لقد بذلتُ لكم نصحي بلا دَخَلٍ
فاستيقظوا، إنّ خير العلم ما نفعا
هذا كتابي إليكم والنذير لكم
لمن رأى رأيه منكم ومن سمعا

وهذه القصيدة في الإنذار بوقوع الحرب وتنبيه القوم إلى إعداد العدة لها، وهي تقع في ثمانية وأربعين بيتاً؛ بثّ فيها الشاعر شعوره إزاء قومه، وحمّل رسوله أخباراً تتضمن ما يُحاك حولهم من دسائس ومؤامرات وما يعدّه عدوهم للإغارة عليهم لسلب أموالهم وسبي نسائهم وإذلالهم ولذلك نبّه قومه ودعاهم إلى التماسك والتآزر لمواجهة عدوّهم، وهذا الموقف عبر عنه محمد بن إدريس العمراوي في دعوة أهل المغرب إلى مساندة إخوانهم في الجزائر من أجل مواجهة الأعداء وجهاد المستعمر.

وقصيدة محمد بن إدريس العمراوي تتناصّ مع قصيدة لقيط بن يعمر الإيادي في الموضوع والمضمون، والقصيدتان تقومان على ثنائية ضدّية قوامها الصراع بين (الخير # والشر) والساردان في القصيدتين ينذران قوميهما بما يُحاك لهم من مؤامرات وإعداد للإغارة عليهم وهم في غفلة، ويلاحظ أنه مع تبدل الظروف والأحداث وبعد المسافة المكانية والزمانية فإنّ الوقائع تكاد تكون واحدة، والإنذار واحداً.

لقد أظهر محمد بن إدريس العمراوي وعياً قومياً ودينياً كبيراً وتجلى ذلك من خلال حرصه على مصالح الأمة والدفاع عن كيانها ومستقبل اجيالها لذلك تراه حريصاً في هذا المقام حرص الغيور على أبناء أمته فهو لا يرضى لهم الهوان والمسكنة ويحرضهم على مواجهة الاستبداد ويرغّبهم في دفع المظالم، ولذلك ترى الراوي في هذا الخطاب الشعري يتابع الأحداث ومجرياتها في البلاد العربية والإسلامية ويروّج للجهاد والدفاع عن حياض الأمة ويقاوم الخنوع والاستسلام في بني أمته، وما تجدر الإشارة إليه أن طبيعة هذه القصيدة المستقلة مناسبة للموضوع الذي جاء فيها وهو الإنذار بالحرب والدعوة إلى مواجهة زحف المستعمر وهذا الموضوع لا يقتضي قصيدة مركبة تبدأ بالغزل وتنتقل إلى الرحلة ثم تنذر بالحرب لأن هذا البناء لا يناسب هذا المقام ولذلك تجد أغلب الشعر العربي إلى عصر النهضة نسج وفق سنن النقد القديم وامتثل لقول القدماء من البلاغيين العرب: «لكل مقام مقال» و«مراعاة مقتضى الحال».

وقصيدة محمد بن إدريس تتضمن وصفاً لحال الجزائر أيام الاحتلال الفرنسي وتؤكد غدر المستعمر وبطشه وتدعو إلى وحدة الأمة واستنفار الوعي الجمعي وبعث

روح الجهاد والحمية من خلال تقريب صورة المأساة التي أصابت الجزائريين في ذلك العهد. وهذا النموذج الشعري في الثقافة العربية له حضور كبير لأن تاريخ الأمة يجسد صراعها التاريخي مع الاستعمار بجميع أشكاله وأنواعه. ولذلك كان لموضوع التحريض على الجهاد والدفاع عن مصالح الأمة ودينها هذا الانتشار وما تزخر به دواوين الشعر والمختارات الشعرية في موضوع الحماسة والجهاد يؤكد ذلك.

أما الشاعر محمد اكنسوس المتوفى في مراكش سنة ١٢٩٤ هـ (١٨٧٧م) فله قصيدة بسيطة في رثاء السلطان المولى عبد الرحمن وهي مستقلة الموضوع متضمنة غرض الرثاء دون سواه وكان ذلك سنة ١٢٧٦ هـ ١٨٥٩م يقول فيها(٤٠):

هذي الحياة شبيهة الأحلام
ما الناس إن حَقَّقتَ غير نيامِ

ومنها:

لو كان ينجو من رداها مالكٌ
في كثرة الأنصار والخدّامِ
لنجا امير المؤمنين ومن غدا
أعلى ملوك الأرض نجل هشامِ
خير السلاطين الذين تقدّموا
في الغرب أو في الشرق أو في الشام
يا مالكاً كانتْ لنا أيامُهُ
ظلاً ظليلاً دائم الإنعامِ
لا ضيرَ أنّكَ قد رحلتَ مُيمِّماً
دار الهناء وجنّة الإكرامِ
فلكَ الرضى فانعمْ بما أعطيتَهُ
ولكَ الهناء بنيل كلّ مرامِ

وقصيدة الرثاء هذه لا تكاد تخرج عما كرسه الحقل الدلالي والمعجم الشعري لموضوع الرثاء من ذكر زوال كل شيء من الدنيا إلا الذكر الحسن والعمل الصالح ثم

الاعتبار بفعل الموت في السابقين من الناس بمختلف مقاماتهم الاجتماعية ثم الانتقال إلى الدعاء للممدوح بالغفران وجنة النعيم. والقصيدة متضمنة لثنائيات ضديّة أطرافها: الموت/الحياة، الخير/الشر، النعمة/النقمة، الواقع/الحلم.

المقطعة:

نمط من أنماط الشعر المعروفة في الثقافة العربية، وهي تحوي جميع خصائص الشعر المتعارف عليها من وزن وقافية ولفظ ومعنى، إلا أنها تتميز من القصيدة بعدد أبياتها الذي اختلف فيه النقاد فمنهم من جعلها عشرة أبيات ومنهم من عدها سبعة فما دون ذلك إلى أن تبلغ أربعة أبيات لأن ما دون الأربعة إلى اثنين يعدّ نتفة، وكمّ عدد أبيات المقطعة يحدها بإطار ضيق ومحدود، يعبر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة ويكثّف فيه صوره الشعرية لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعاً في الفكرة أو توليدها أكثر مما هو محدد كمياً، لأنه إذا تجاوز الشاعر هذا الكم المحدد لأبيات المقطعة تحولت إلى قصيدة، وشكل المقطعة كان له حضور وانتشار واسع في تاريخ الشعر العربي منذ عهد التأسيس لأنه مجال يسمح بأن يعبر الشعراء من خلاله عن تجاربهم وأفكارهم ورؤاهم دون أن يفقد ذلك الوظيفة الشعرية أو مجموع الوظائف الأخرى من توصيلية وإفهامية وتبليغية وتأثيرية وانفعالية وسواها، لأن بنية المقطعة الشعرية والإمكانات الكمية المتاحة للتعبير الشعري تمكن الشاعر من تحميل المقطعة هذه الوظائف فالأمر متعلق بكفاية الشاعر وقدرته وليس بالحيز المكاني والزماني أو الكمي لشكل القطعة. فإذا كان الشاعر مقتدراً يُمكن لخطابه الشعري اختراق حدود الزمان والمكان، وإذا كان دون ذلك فإنّ البنية الكمية طولاً أو قصراً لا يمكنها أن تعوّض خاصية التشكيل الجمالي والفني في بنية الخطاب الشعري، ولذلك يمكن القول بأن كثيراً من المقطعات في تاريخ الشعر العربي تجاوزت زمانها ومكانها واتسعت رقعة انتشارها لأنها كانت مؤهلة شعرياً لديمومة بقائها واستمرار نمائها الشعري والدلالي.

ومن مقطعات الأمير عبد القادر ما جاء في شكر السلطان عبد المجيد على إهدائه إياه الوسام المجيدي عام ألف ومئتين وسبعة وسبعين للهجرة يقول الأمير(٤١):

ولـم أر أعـظـم مـن نـعـــــــــــمـــــــــةٍ
منحتُ ولم تكُ لي في حـــســــابْ
ســــأشكرها، شكر وقت الســــرورِ
وأذكـــرها ذكـــر وقت الشــبـــابْ
أيا ســــابقـــاً بالذي لم يَجُلْ
بفكري ثواباً ونعم الثـــــوابْ
كــــذا فلتكن نعم الأكـــرمـينَ
تُـفــــــاجـي بلا منّةٍ أو طلابْ

يقول عليه السلام: «تهادوا تحابوا»، وحب الأمير لمن يستحق ذلك طبع فيه ينم عن أصالته وعمق إنسانيته، يجازي بالشكر والمحبة الكرماء والنبلاء ولا ينكر النعمة والفضل وذاك طبع الكرماء، وهو تعبير عن سمو الأخلاق وعلو الهمة، وكذلك كان مسلك السلطان عبدالمجيد في تمجيد الأمير عبد القادر إزاء الأمة من تضحيات وما قام به من جهاد لإعلاء كلمة الله ورد مظالم المستعمر وهو يقوم بواجبه في الدفاع عن وطنه وأمته ولم يكن ينتظر جزاء من أحد، لذلك عندما قُدِّم إليه الوسام المجيدي قال عن هذه الهدية التي تتضمن معاني الشرف والنبل والاستحقاق بأنها من أعظم النعم التي تمنح له، ولكنها لم تك في حسابه ولم ينتظرها، ولذلك كان هذا التكريم مفاجئاً له فشكر السلطان على ما أولاه به من تكريم.

وللأمير مُقطّعات أخرى في موضوعات متنوعة ومنها ما جاء في التصوّف[٤٢]:

يا صاحِ إنك لو حضرتَ سماعنا
وقت انشقاقها، حين لا تتماسكُ
وشهدتَ أرضاً زُلزلتْ زلزالها
ألقتْ ما فيها، والجبال دكادكُ
ونظرتَ أرضاً بُدِّلتْ وسماءنا
وبرزخنا حللنا وكلّ هالكُ

وشـــهــدتَ صـــعــقـــتنا والإله قـــائلٌ

الملك لي اليـــوم مـــالي مـــشـــاركُ

ثم الإناقـــة، والمهـــيـــمن يلقى من

اياته ويقـــول انتَ مـــبـــاركُ

لشـــهـــدتَ شـــيـــئـــاً لا يطاق شـــهـــودُهُ

وســـمـــعت مـــا لا منه يُدرك دارك

وعلمتَ أنّ القـــوم مـــاتوا حـــقـــيـــقـــةً

فلذا أباح لهم حـــمـــاه المالكُ

وردت هذه المقطعة في كتاب «المواقف» وذكرها محقق الديوان وفيها إشارة إلى الوجد الصوفي وهو في أنقى تجلياته، يتوجه المنادي في هذا الخطاب الشعري إلى صاحبه وتحبباً يناديه «يا صاح» ليخبره عن حال الحضرة وما فيها من عجائب، والعجيب هو المفارق للحقيقة والواقع الموضوعي الفيزيائي. إنّ السماء وقت انشقاقها وعدم تماسكها والأرض لحظة زلزلتها وتبدلها ولحظة الحلول بما فيها من إيحاء صوفي وتلميح إلى ما يفتح الله به عليه من اليقين فيدرك حقائق تتجاوز حدود العقل إلى المطلق، وهذه المقطعة تشتمل على حمولة معرفية عميقة وفيها توظيف لخطابات دينية وصوفية وتضمين لآيات من الذكر الحكيم من سورة الزلزلة وسورة الرحمن ومشاهد يوم القيامة وسوى ذلك.

ومن الشعراء الذين عاصروا الأمير عبدالقادر وقالوا شعراً وفق نظام المقطعة محمود أفندي صفوت وقد ولد بالقاهرة سنة ١٢٤١هـ وتوفي بها سنة ١٢٩٨ هـ، أي ١٨٨١م ومما قاله يفتخر(٤٣):

ولع الزمـــان وأهله بعـــداوتي

إنّ الكرام لهـــا اللـــئـــام عـــداءُ

اتحطّ قـــدري الحـــادثات وهمّـــتي

من دونهـــا المريخ والجـــوزاءُ؟

هيهات تهضم جانبي وعزائمي
مثل البواتر دأبها الإمضاءُ
صبراً على كيد الزمان فإنّما
يبدو الصباح وتنجلي الظلماءُ

وموضوع الفخر في الشعر العربي يرتكز على محورين أساسيين هما الافتخار بالنسب الشريف والقيم النبيلة ولذلك ترى تمحور الحديث في الشعر حول الذات، فالراوي أي «السارد الشعري» في الأبيات السابقة يعاكسه الزمان ولا يحقّق أمانيه ويتحوّل إلى مقام العداوة التي يحملها خصومه من اللئام، ومع ذلك فإن همّته عالية وعزيمته قويّة فهو لا يلين ولا يستكين بل تراه صبوراً مؤمناً بانجلاء الظلمة وقدوم الصباح وتحقيق الأماني، وفي هذه الأبيات ملامح من معاني الشعراء العرب القدماء أمثال أبي فراس والمتنبي والطغرائي وسواهم.

وله في رثاء أحد العلماء(٤٤):

بكتْ عيون العلا وانحطّتِ الرتبُ
ومزّقتْ شملها من حزنها الكتبُ
ونكّستْ رأسها الأقلام باكيةً
على القراطيس لما ناحت الخطبُ
وكيف لا وسماء العلم كنتَ بها
بدراً تماماً فحالت دونكَ الحجبُ
يا شمس فضلٍ فدتْكَ الشهب قاطبةً
إذ عنكَ لا انجم تُغني ولا شهبُ
لما اصابكَ لا قوس ولا وترٌ
سهم المنية كاد الكون ينقلبُ
ما حيلة العبد والأقدار جاريةً
العمرُ يُوهب والأقدار تُنتهَبُ

ويلاحظ أن أبيات الفخر السابقة كان يهيمن على أحداثها ضمير المتكلم «أنا» وهو محور كل فعل، بينما تجد في شعر الرثاء تمركزَ الحديث حول الأخر فهو محور كل حدث، ولكن ذلك مرهون بزمن الماضي فالمخاطب الغائب كان بدراً في سماء العلم وهو شمس فدتها الأنجم والشهب، وشعر الرثاء هو المدح أو الإشادة بخصال الفقيد مع الاستسلام للأقدار حيث لا تنفع الحيل مع الموت.

وللشاعر المغربي محمد اكنسوس مقطّعات نذكر منها ما قاله في وصف خروج السلطان المولى حسن على أعداء دولته سن ١٢٩٣هـ/١٨٧٦م(٤٥):

عـصـفتَ علـيـهـمُ بـالبـأس تُزجي
كـتـائب كـالسـحـاب إذا تلوحُ
فـألقـيتَ الجـران على ذراهمْ
بجـيش كلّهم بطل مُـشـيحُ
فـجـاء العـفـو منكَ وهم ثلاثٌ
اسـيـر أو كـسـيـر أو ذبيحُ
وقـد قُـسِـمتْ بلادهم بعـدلٍ
ودورهم كـمـا قُـسِم الوطيحُ
فـلا تحلمْ فـإنّ الجـرح يُكوى
طريّاً بالمحـاور أو يَقـيحُ
أبا زيد إذا تُـبـقي علـيـهمْ
بصـفحٍ ربّمـا ندم الصـفـوحُ

الراوي «السارد الشعري» المتكلم في هذا الخطاب يتوجه بالحديث إلى الممدوح باعتباره بطلاً يمارس حضوراً مادياً ومعنوياً، ويقوم بأعمال يهدف بها إلى الإطاحة بالخصوم والقضاء عليهم، وقد استعمل الراوي في هذا الشأن جملة من الأفعال الدالة على القوة والتدمير ومنها: «عصفت» وما في فعل العصف من شدة وإيحاء بالرعب، وفعل «القيت» والسياق الوارد فيه يوحي بالسطوة والشمول، ثم فعل «قسمت بلادهم»

و«فلا تحلم»، وجميع هذه الأفعال ينجزها البطل أي الممدوح وهي جميعها دالة على القوة والبأس والفروسية.

والراوي يمتثل القيم الجمالية التي تواترت في الثقافة العربية ومنها وصف الممدوح بالقوة والكرم والشجاعة والفتوة والحكمة وعدم مهادنة الأعداء أو الاستكانة إليهم، وعدم ائتمان جانبهم، ولذلك يلاحظ بأنّ هذه الأبيات تقوم على ثنائية ضدّية قوامها: (الممدوح # خصومه)، ويتفرع عن الممدوح معجم قيمي يدخل في مجاله، وهو القوة والقضاء على الأعداء، وعدم الرأفة بهم، أما طرف الثنائية الممثل للأعداء فيتفرّع عنه الذل والضعف والهزيمة في الحروب فهم إما أسير أو كسير أو ذبيح، وفوق هذا فإن بلادهم ودورهم غنيمة لرجال الممدوح وجيشه، وقد أسهمت جملة من الخصائص الشعرية في تعميق معاني المقطعة ومنها القافية المطلقة وصوت الحاء بما فيه من إيحاء بالحركة والتوجع والألم، وأجواء المقطعة تدور في هذا السياق ويمثل الأدوار العاملية في هذه المقطعة المرسل وهو السارد الشعري، ثم الفاعل وهو الممدوح والمرسل إليه وهو أعداء الممدوح، أما الموضوع فهو القضاء على الخصوم والأعداء، وقد ساعد الفاعل على تنفيذ برنامجه شجاعته وقوته المادية والمعنوية بالإضافة إلى ضعف الخصوم أما المعارض لتنفيذ هذا البرنامج فهو حِلْم الفاعل وصفحه، ولكنه تغلب عليه بنصح المرسل أي السارد الشعري ومراعاة المقام الذي يؤكد انتصار الممدوح في جميع الأحوال.

وكان محمد اكنسوس يأسف على ما يرى في وطنه من الخمول فقال في ذلك قبل وفاته(٤٦):

ولستُ اُبالي أنْ يُقال محمدٌ
أبلّ أم اكتظّتْ عليه المآتمُ
ولكنّ ديناً قد أردتُ صلاحَهُ
أحاذر أنْ تقضي عليه العمائمُ
وللناس آمال يُرجّون نيلَها
وإنْ متّ ماتتْ واضمحلّتْ عزائمُ

فـيـا ربِّ ان قـدَّرتَ رُجـعى قـريبـةً
إلى عـالم الارواح وانـفضَ خـاتمُ
فـبـارك على الإسـلام وارزقْـه مُـرشـداً
رشـيـداً يضيء النهج والليل قـاتمُ

إنّ التضحية من أجل الموقف إذا كان نبيلاً تعدّ سمة من سمات الإنسانية لأن الموقف ليس غاية في ذاته وإنما هو وسيلة لصالح الإنسان للوصول به إلى درجة عالية من الطهر والكمال، وفي هذا السياق يتحدث الراوي (السارد الشعري) في الأبيات السابقة معلناً عدم المبالاة بالظروف المحيطة به؛ لأنّ هناك موضوعاً سيميائياً يُعَدّ هدفاً أساسياً يرغب في الوصول إليه وهو إصلاح الدين الإسلامي الذي شوهته طائفة من الناس بالتدليس والدجل وعدم الفهم، وهم من أشار إليهم الراوي «بالعمائم» ولكنه أمام عدم تمكنه من إنجاز غايته يوكل الأمر إلى الله داعياً أن يبارك الله الإسلام ويرزقه مرشداً رشيداً يضيء الطريق بالعلم للخروج من ظلام الجهل وضلاله.

إن الراوي في هذه المقطعة يتحدث بضمير المتكلم ويدلّ على حضوره عدد من العلامات أهمها الضمير المتصل اسم ليس وهو (التاء) في البيت الأول (ولست)، ثم اسم العلم (محمد) وهو اسمه الصريح، ثم الضمير في (عليه) و(التاء) في (أردت)، ثم الضمير في (متُّ) وسوى ذلك. وجميع هذه العلامات تؤكد حضور الراوي ومتابعته الأحداث وإنجاز الأفعال وإبداء الموقف، وفي مواجهة الراوي الفاعل يظهر المعارضون الذي كنّى عنهم بالعمائم، وهو يقصد الأئمة الجهلة، وأدعياء العلم الذين شوهوا الدين وأفسدوا المجتمع، وخلاص الأمة من جهلها وتخلّفها حسب الراوي يكون بمرشد عالم يضيء النهج ويُوضّح سبل التقدم وإصلاح الدين والدنيا معاً.

✡✡✡✡

٢ - العام والمشترك عند الشعراء

يكون الاشتراك بسبب المشابهة أو المقاربة في سمة من السمات أو خاصية من الخصائص، ويكون باجتماع عدد من السمات في مجموعة من الخطابات، ولذلك لا فضل في كلام المتأخر وإن الفضل للمتقدم والسابق غير أن شمول وتعميم واشتراك عدد من الشعراء في عدد من الصفات الرائجة والسائدة في بيئاتهم غير معيب، فهناك قيم وصفات وصور صارت عامة مشتركة بين الناس، كقيم الفروسية والشجاعة والنبل والعفة والكرم، أو صفات كضوء الشمس ودارة البدر وحمرة الخد كالورد والصبر في ساح الوغى ووصف الممدوح بالبحر والندى والغيث ووصف جيد الحبيبة بجيد الريم وسوى ذلك.

كل ذلك من العام المشترك الذي ساد أغلب الشعر العربي وعليه فإنّ الظواهر العامة والمشتركة في القصيدة العربية في عصر الأمير عبد القادر الجزائري تتمثل في:

- **الموضوعات والأغراض الشعرية**
- **والأشكال وطرائق البناء الشعري**
- **والمضامين والقيم والمقاصد والدلالات.**

من الموضوعات المشتركة بين شعراء العرب في القرن التاسع عشر:

- **الفخر**
- **والمدح**
- **والغزل**
- **والإخوانيات**
- **والتصوّف (الشعر الديني)**
- **والرثاء**
- **والرحلة والفراق وسوى ذلك...**

إنّ موضوعات الشعر العربي في القرن التاسع عشر الميلادي لا تكاد تختلف عن الموضوعات التي ورثتها القصيدة العربية منذ عهد التأسيس أي منذ العهد الجاهلي إلى عصر النهضة وكان دور الشعراء في هذا العهد هو إحياء الأنماط الشعرية العربية في أشكالها ومضامينها وموضوعاتها.

ولعل الأعمال الشعرية المطبوعة في هذا العهد تكشف عن طبيعة الذوق السائد وذوق الطليعة معاً، كما يتجلى من إنجازات الشعراء العرب في القرن التاسع عشر هيمنة موضوع المدح والرثاء والغزل والإخوانيات وهي موضوعات كان لها حضورها الواسع وانتشارها الكبير في الثقافة العربية منذ عهد التأسيس الشعري أي قبل الإسلام وظلت تمارس فعل وجودها وهيمنتها في التاريخ الشعري العربي، ولعل لذلك شروطاً موضوعية فسحت المجال لهذه الموضوعات لتنتشر وتكون عامة ومشتركة بين الشعراء فلا يكاد يخلو منها ديوان شاعر في القرن التاسع عشر، كما تشترك جميع قصائد المدح أو الرثاء أو الغزل في توظيف صور شعرية من الموروث الشعري العربي، وأحياناً نلاحظ تضمين قيم ومفاهيم ودلالات من التراث العربي وهذه الظاهرة تدخل في سياق المشترك بين هؤلاء الشعراء، فهم يشتركون في تأثرهم بالتراث والاهتداء به، في مجال الموضوعات والصور والقيم والتي تكاد تكون عامة وعدم خروجهم عن بحور الشعر المعروفة في العروض العربي، فقد اقتفى هؤلاء الشعراء أثر الشعراء العرب القدماء في اعتماد بحور مشتركة لا تخرج عن البحور التي حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهم في كل ذلك لم يخرجوا عن أنماط الشعر العربي القديم من حيث الموضوعات والأشكال والمضامين، ولعل أهدافهم الأساسية من عدم الخروج عن أنماط الشعر القديم هو حفاظهم على الخصوصية الحضارية والثقافية وبخاصة الذائقة الشعرية العربية.

لقد كان مفهوم الشعر في هذا العهد يكاد يكون المفهوم نفسه الذي حدّده النقاد والبلاغيون العرب القدماء بأنّه: «الكلام الموزون المقفى الدال على معنى»، إنّ استمرار توظيف الشعر وفق هذه المعايير واستجابة قراء العربية له، وإحساسهم العميق به والتأثر به والانفعال بما يقدّم من مواقف ورؤى ضمن الأنساق التي يوظفها، كل ذلك يؤكد بأنّه تراث إنساني خالد له من الخصائص الجمالية ما يجعله يتموقع فنياً في المراتب الأولى للفنون الشعرية الإنسانية عن جدارة واستحقاق.

إنّ من يتأمل أشعار الشعراء العرب في القرن التاسع عشر يلاحظ مدى تأثرهم بالشعر القديم منذ التأسيس إلى نهاية العصر العباسي بل وحتى الجيد من الشعر في

العصور المتأخرة، وكانت لهم منتخبات ومختارات ومنها مختارات البارودي الذي جمع فيها شعراً لثلاثين شاعراً عربياً وأقرّ بفحولتهم وكفايتهم الشعرية فهو يقول: «فقد جمعت في كتابي هذا، ما اخترته من شعر ثلاثين شاعراً، من فحول الشعراء المولدين وهم: بشار بن برد، العباس بن الأحنف، أبو نواس، مسلم بن الوليد، أبو العتاهية، ابن الزيات، أبو تمام، البحتري، ابن الرومي، ابن المعتز، أبو الطيب المتنبي، أبو فراس الحمداني، ابن هانئ الأندلسي، السري الرفاء، ابن نباته السعدي، الشريف الرضي، أبو الحسن التهامي، مهيار الديلمي، أبو العلاء المعري، صردر، ابن سنان الخفاجي، ابن حيوس، الطغرائي، الغزي، ابن الخياط، الأرجاني، الأبيوردي، عمارة اليمني، سبط ابن التعاويذي، ابن عنين، ورتبته على سبعة أبواب: الأدب، المديح، الرثاء، الصفات، النسيب، الهجاء، الزهد»(١).

تمثّل الشعراء الإحيائيون الموروث الشعري العربي في سياقاته المتعددة، فقد كان بالنسبة إليهم نموذجًا يُقتدى به في بناء قصائدهم شكلاً ومضموناً وموضوعاً، ولعل ما يلاحظ على شعر الأمير عبد القادر هو جنوحه إلى بنية القصيدة الصوفية التي استلهمها من قصائد المتصوفة المسلمين، من ابن الفارض وأبي مدين إلى الشيخ محيي الدين. يقول الأمير مخاطباً شيخه محمد الفاسي(٢):

أمولايَ طال الهجر وانقطع الصبرُ
أمولاي، هذا الليل هل بعده فجرُ؟

إلى أن يقول:

محمد الفاسي، له من محمدٍ
صفيّ الإله، الحال والشيم الغرُّ

وبعد ذكر شمائل الشيخ وفضائل التصوّف يذكر الخمرة رمز الصوفية في التعبير عن لذة الحب الإلهي يقول:

ويشرب كاساً صرفة من مدامةٍ
فيا حبّذا كاس، ويا حبّذا خمرُ

فلا غَوْلَ فيها، لا، ولا عنها نزفةً
وليس لها برد وليس لها حرُّ
ولا هو بعد المزج اصفر فاقعٌ
ولا هو قبل المزج قانٍ ومحمرُّ
مُعَتَّقةٌ من قبل كسرى، مصونةٌ
وما ضمّها دنّ ولا نالها عصرُ
ولا شانها زقّ ولا سار سائرٌ
بأجمالها كلاً ولا نالها تَجْرُ

إنّ أسلوب هذه الأبيات لا يكاد يختلف من حيث التركيب والدلالة عن خمريات أبي نواس كما لا تبتعد جلّ الأوصاف عما وصف به المتصوفة الخمرة وما حملوها من معانٍ جديدة مفارقه للمألوف أحياناً ولكنها ليست مفارقة لنظام اللغة بنية ووظيفة.

إنّ موضوع العام والمشترك يدخل في سياق السرقات الشعرية وهذه المسألة كانت من المسائل النقدية التي استرعت اهتمام النقاد العرب، وقد تحدث فيها القاضي الجرجاني فقال في باب السرقات إنه «باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز وليس كل من تعرض له أدركه؛ ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله ولست تعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علماً برتبه ومنازله فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه والمبتذل الذي ليس أحد أولى به»[٣].

إنّ المشترك لا يجوز ادعاء السرق فيه حسب النقاد العرب القدماء لأنه مجال فني ترسم في سياقه حدود شعرية القصيدة العربية، ولذلك ترى بأن الشعر العربي في القرن التاسع عشر تتجلى فيه ملامح الشعر العربي القديم من عهد التأسيس إلى العصر الذي انجزوا فيه أشعارهم، فقد كان التراث الشعري العربي مرتكزاً أساسياً عادوا إليه واستفادوا من أنساقه وبنياته واعتمدوا جمالياته شكلاً ومضموناً ولكنهم لم يتوقفوا عند حدود الاستفادة ممن تقدمهم في الشعر ولطفوا في تناول أصوله وتضمين

معانيه وإبداع ألفاظه وأوزانه وقوافيه، وهم بذلك يشتركون مع الشعراء القدماء في هذه العناصر ولكنهم لم يعتمدوها اعتمادًا كلياً بل أفادوا منها ومنحوها خصوصيات ميّزت أساليبهم وحددت ملامح شعريتهم، ولعل كثرة قراءاتهم للشعر العربي القديم وحفظهم له كانت وراء ما داخل أشعارهم من ألفاظه ومعانيه لأنّ مجال التأثر به أمر قائم لا يمكن نكرانه.

إن اشتراك الشعر العربي في القرن التاسع عشر مع ما أنجز في الشعر العربي عبر تاريخه الطويل يؤكد الرغبة الواعية والإرادية للشعراء العرب في هذا العصر بإحياء نموذج الشعر العربي القديم لأنّه شكل من الأشكال الثقافية الأساسية في بنية المنجزات الحضارية العربية. لذلك كان لا بد من عدم الخروج على نظام هذا وأنماط الشعر والحفاظ على تقاليده الفنية وإحيائها وإعادة صياغتها وفق منظور ينسجم مع روح العصر، ولقد برأ النقاد العرب ساحة الشعراء من السرق فيما ورد عندهم من مشترك عام لأنه لا فضل لأحد باختراعه، فالصفات والأسماء وأنماط الشعر وبناء القصيدة العربية ونظام اللغة صوتاً ومعجماً وتركيباً ولفظاً ومعنى وسواها من الخصائص تُعدّ مُميّزات أو سمات سُبق المتأخرون إلى استعمالها ووظفوها في أشعارهم وكثر تداولها حتى صارت في حكم العام المشترك ولا يقال عمن ضمنها شعره أنه سرقها لأنّ القوم يشتركون في الشيء المتداول ويتفاضلون في طرائق توظيفه وكيفية صنعه، فقد يكون المعنى مبتذلاً بحكم الاشتراك «فيتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»[4]، وفي هذا المجال يلاحظ ما استدركه النقد الحديث في تحديد خصائص ظاهرة التناص أو تداخل النصوص وتفاعلها وهو مبحث في مكونات الخطاب الأدبي وتحديد مراتب اشتراكه مع سواه من الخطابات السابقة عليه وكيفيات تجلياتها فيه باعتباره خطاباً لاحقاً.

فالعام المشترك خاصة من خواص تداخل الخطابات يمكنها أن تظهر في تماثل الأوزان أو القوافي كما يمكنها أن تتجلى في اتفاق الألفاظ وتساوي المعاني وتشابه الأبيات وطرائق النظم وتناسب الموضوعات واتحاد المضامين والمقاصد.

وما يشترك فيه الأمير عبد القادر مع البارودي يتجلى في بعض أبيات من الغزل في قصائد الفخر فهذا الأمير عبد القادر يقول:(٥)

ومِن عــجبٍ تهــاب الأُسْــدُ بطشي
ويمــنــعني غــــزال عن مـــــرادي!!
ومــاذا؟ غـيــر انّ له جــمــالاً
تمـلّكَ مــهــجــتي ملك الســوادِ
وسلطان الجــمــال له اعــتــزازٌ
علـى ذي الخــيل والرجل الجــوادِ

يُؤثر عن النبي [أنه قال عن النساء فيما معناه: «لا يكرمهن إلا كريم ولا يهينهن إلا لئيم». والأمير عبد القادر فارس كريم وشهم نبيل كان قوياً شديداً حازماً في المواقف التي تقتضي القوة والشدة والحزم ولكنّه مع ذلك كان ليّن القلب أمام الجمال وفيه لطف واحترام لعزة المرأة.

وفي السياق نفسه يقول البارودي(٦):

أبى الشــوق إلا أن يــحنّ ضــمــيــرُ
وكــلّ مَــشــوق بالحنين جــديــرُ
وهل يســتطيع المرء كــتــمــان لوعــةٍ
يــنــمّ عــليــهــا مَــدمــع وزفــيــرُ؟
خــضــعتُ لأحكام الهــوى ولــطالــمــا
أبــيــتُ فــلــم يحكم عليّ أمــيــرُ
أفلُّ شــبــاة الليث وهو مناجــزٌ
وأرهــب لحظ الرئم وهــو غــريرُ
ويجــزع قلبي للصــدود وإنّــني
لدى البــأس إن طاش الكميّ صــبــورُ
ومــا كلّ من خــاف العــيــون يراعــةٌ
ولا كلّ من خــاض الحــتــوف جــســورُ

ولكنْ لأحكام الهوى جبريةً
تبوخ لها الأنفاس وهي تفورُ
وإنّي على ما كان من سرف الهوى
لذو تدرإ في النائبات مغيرُ
يُرافقني عند الخطوب إذا عرتْ
جواد وسيف صارم وجفيرُ

يذكر البارودي في هذه الأبيات تأثير الحب في الفرسان والأبطال فيجعله يتنازل عن الشجاعة والقوة والحزم ويبادل المحبوب الود والاحترام ويحفظ للمرأة عزتها وكرامتها غير أنه يظهر الفروق بين المقامات؛ فساح الوغى ولقاء المحاربين ومواجهة الفرسان ليست كلقاء المرأة المحبوبة التي لها تأثير خاص في نفس عاشقها لذلك يكون الحزم في الموقف الأول مع الفرسان ويكون اللطف في الموقف الثاني مع الحرائر والنساء. وهذا المسلك الحضاري يؤكد إنسانية الشاعر ونبل أخلاقه.

ويشترك كثير من الشعراء العرب في هذا العصر في محاكاة الأقدمين ومع ذلك فهم يحاولون إبداع صور شعرية جديدة ومعانٍ جديدة لكي يتميزوا بشعرهم من شعر الأقدمين ويتحرّروا من هيمنته ولكن ذلك لم يمنع من ظهور ملامح الشعر السابق في أشعارهم اللاحقة، ومن ذلك ما يمكن ملاحظته في شعر عائشة التيمورية من تقليد لقصيدة البوصيري في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم، يقول البوصيري(٧):

يا نفسُ لا تقنطي من زلّة عَظُمتْ
إنّ الكبائر في الغفران كاللَّممِ

وتقول عائشة التيمورية(٨):

اقولُ حين أوافي الحشر من خجلٍ
إنّ الكبائر انستْ ذكرة اللَّممِ

والتقليد واضح في الشطر الثاني من البيت وفيه تحويل واختلاف في المعنى، فالبوصيري يشير إلى الغفران الذي يشمل الكبائر كما يشمل الذنوب الصغيرة بينما التيمورية تقول من خجل إن الكبائر تنسي ذكر الصغائر.

وفي سياق العام والمشترك بين الشعراء يلاحظ معارضة البارودي قصيدة البوصيري في مدح الرسول الكريم يقول البارودي[٩]:

يا رائدَ البرق يَمِّمْ دارة العلم
وَاحْدُ الغمام إلى حيٍّ بذي سَلَمِ

وهذا البيت يطابق بيت البوصيري الذي يقول فيه[١٠]:

أمِنْ تذكُّر جيران بذي سَلَمِ
مزجتَ دمعاً جرى من مقلة بدمِ

والبيت الموالي له[١١]:

أم هبَّتِ الريح من تلقاء كاظمةٍ
وأومض البرق في الظلماء من إضَمِ

ولاحظ من خلال هذه الأبيات المذكورة مدى اشتراك الشعراء في بعض خصائص الشعر من وزن وقافية وموضوع ومضمون، بل هناك معجم شعري يكاد يكون واحداً لولا التحوير وإعادة بناء الصورة، وفي قصيدة محمد بيرم الخامس تضمين للشكوى من تشتت الشمل وتوزع الأحبة وأحوال البلاد والعباد يقول[١٢]:

إلى السدّة العظمى شددتُ عزائمي
إلى سدّة الإجلال شمس المكارمِ
إلى باب خير الخلق خصّصتُ وجهتي
ومن فعل باب الله أمّلتُ راحتي
إليك رسول الله قد جئتُ ضارعاً
وفضلكَ ممدود على كلّ قادمِ

ويتوسل إلى رسول الله منادياً إياه بحرارة إيمان وأوجاع مظلوم متألماً مما أصاب بلاده:

ألا يا رسولَ الله طهِّرْ بلادنا
فقد جار في الأنحاء ظلماً مخاصمي

يريد خلاف الحقّ في الخلق جائراً
فننصحه رشداً لذا كان ظالمي
فَعجِّلْ بإنقاذ البلاد من الذي
تأبّط شرّاً وارتدى بالمظالمِ

وفي القصيدة تذمر من الوضع الذي آلت إليه تونس في عهد الشاعر.

وظاهرة الحديث عن الذات لا تكاد تفارق القصيدة في القرن التاسع عشر وهي تتضمن نزوع الافتخار بالمجد ورباطة الجأش وتحمّل الصعاب والاصطبار على مكابدة آلم الفراق ومعاناة الغربة والحنين إلى الأهل والأوطان.

يقول الشاعر محمد قبادو واصفاً ذاته مفتخراً بصلابة عزيمته على الرغم مما عاناه من عذاب في منفاه[١٣]:

رعى الله أياماً لنا ولياليا
سعينا بها للمجد والمجد مُسْعِدُ
تطارحني الآلام، وهي مطيعةٌ
وتُغضي جفون النائبات وأسهدُ
ليالي لم أدمْ بها شقّة الهوى
ولولا اغترابي كنت أُثني وأحمدُ
قضيتُ بأرض الروم فيها مآرباً
وعدتُ لأرض كان لي فيها مولدُ
وما عن قِلىً ولّيتُ فيها ركائبي
ولكنّها الأوطان للحرّ أعودُ
طويتُ بها البيداء بين مهامهٍ
ويمّمتُ لجّ البحر والبحر مُزبدُ

إنّ الحنين إلى الأوطان والأهل والخلان موضوع عرفه الشعر العربي من عهد التأسيس، وما حديث الشعراء العرب قبل الإسلام عن الأطلال وذكر الديار والرحلة

والاغتراب إلا دليل يؤكد انتشار هذه الظاهرة في الموروث الشعري العربي، ولذلك فإنّ استمرارها في قصائد الشعراء الإحيائيين يؤكد هذا الامتداد الطبيعي لوجدان الأمة وذاكرتها الجماعية وصلتها بالمكان وتشبثها به لأنه يشكل كيانها ووجودها، ومن هنا كان استدعاء الذكريات الخوالي واسترجاع اللحظات النابضة بالسعادة والفرح والمجد مدعاة للاعتزاز بالنفس والاعتداد بها لأنّ في ذلك إظهاراً لقيم الفروسية والفتوة وهذا ما تجسده قصيدة محمد قبادو وقصائد أخرى لشعراء المرحلة تسير في سياقها.

ومن المشترك في شعر محمود سامي البارودي ما دوّنه في المدائح النبوية وهو متأثر فيها بالشعراء السابقين فيقول[١٤]:

يا صارم اللّحظ من أغراكَ بالمهجِ
حتى فتكتَ بها ظلماً بلا حرجِ!؟
مازال يخدع نفسي وهي لاهيةٌ
حتّى أصاب سواد القلب بالدعَجِ
طرف، لوانّ الظبا كانت كلحظتِهِ
يوم الكريهة، ما ابقتْ على وَدَجِ
أوحى إلى القلب، فانقادتْ أزمّتُهُ
طوعاً إليه، وخلاّني ولم يَعُجِ
فكيف لي بتلاقيه وقد علقتْ
به حبائل ذاك الشادن الغنجِ
كادت تُذيب فؤادي نار لوعتِهِ
لو لم أكن من مسيل الدمع في لجُجِ
لولا الفواتن من غزلان «كاظمة»
ما كان للحبّ سلطان على المهجِ

وتبلغ أبيات هذه القصيدة سبعة وعشرين بيتاً وهي في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، والقصيدة تبدأ بأسلوب النداء وأداته هنا الياء والمنادي هو الراوي في النص،

أما المنادى فهو صارم اللحظ والمنادى به استفهام تعجبي عمّن أغراه بالمهج ففتك بها دون حرج، ثم تتلاحق اعترافات الراوي بحبه الذي كان مصادفة فتحول إلى حب إرادي يتقصّده الراوي ويُنافح عنه ولذلك مسوّغاته ومبرراته لأن المحبوب من الكفاية ما يؤهله لهذا المقام ويشترك تشكيل هذه القصيدة أسلوبياً وجمالياً مع القصيدة الجيمية لعمر بن الفارض الشاعر الصوفي ومطلعها(١٥):

ما بين معترك الأحداق والمهجِ
أنا القتيل بلا إثمٍ ولا حرجِ

ومنها:

تراه إن غاب عنّي كلّ جارحةٍ
في كلّ معنًى لطيفٍ رائقٍ بهجِ
في نغمة العود والناي الرخيم إذا
تآلفا بين ألحانٍ من الهزجِ
وفي مسارح غزلان الخمائل في
برد الأصائل والأصباح في البَلَجِ
وفي مساقط أنداء الغمام على
بساط نور من الأزهار مُنْتَسِجِ
وفي مسارح أذيال النسيم إذا
أهدى إليّ سُحَيْراً أطيب الأرجِ
وفي التثامي ثغر الكأس مرتشفاً
ريق المدامة في مستنزه فَرِجِ

إن قصيدة البارودي تشترك مع قصيدة ابن الفارض في البحر البسيط وقافية الجيم المطلقة المكسورة وبعض الألفاظ والصيغ وقرب الموضوع وإن كانت قصيدة البارودي في المدح وقصيدة ابن الفارض في التصوّف، وقد أشار ابن الفارض إلى إحساسه العميق بحضور الله في كل آن وفي كل مكان وهو يقرّ بأن جوارحه تراه في

كل معنى لطيف وفي كل ما يتجلى صوتاً ومعنى، فهو يحسه في أنغام العود والناي وفي مسارح الغزلان والخمائل وفي برد الأصائل والأصباح في البلج وفي الأنداء وفي النسيم وفي ارتشاف الخمرة وهي رمز اللذة وكشف الحقيقة وجميع هذه المظاهر ما هي إلا جملة من «التعينات التي عينها الوجود الحق فظهرت به وظهر بها من حيث أسماؤه الحسنى وصفاته العليا وذاته غائبة لكمال تنزهها عن الأكوان ومحوها وإفنائها لكل ما هو كائن أو كان»[١٦]، وتشترك قصيدة البارودي مع قصيدة ابن الفارض في المعجم الشعري وإن كانت طرائق التشكيل مختلفة ومن الألفاظ المشتركة بينهما ما يلي: «المهج، حرج، الهزج، غزلان».

أما كلمة «كاظمة» التي ذكرها البارودي فهي مكان أو موضع تغنى به الشعراء الأقدمون ومن ذلك قول امرئ القيس:

إذ هنّ اقساط كرجل الدجى
أو كقطا «كاظمة» الناهلِ

وقال الفرزدق:

فياليتَ داري بالمدينة أصبحتْ
باعفار فلج أو بسيف الكواظمِ

أراد كاظمة وما حولها فجمعها على كواظم، وقال الأزهري: كاظمة جوّ على سيف البحر من البصرة على مرحلتين وفيها ركايا كثيرة، وماؤها شروب، وأنشد لأعرابي من بني كليب بن يربوع:

ضمنتُ لكنّ أنْ تهجرنَ نجداً
وأنْ تسكنْ كاظمة البحورِ»[١٧]

وقال البوصيري:

أم هبَّتِ الريح من تلقاء كاظمةٍ
وأومض البرق في الظلماء من إضَمِ

والاشتراك القائم في كثير من شعر الإحيائيين الذين عاصروا الأمير عبد القادر والبارودي وسواهما.

ومن شعراء العرب في القرن التاسع عشر صالح مجدي بك الذي ولد في رجوان من مديرية الجيزة سنة ١٢٤٢ هـ (١٨٢٦م)، ومن شعره قوله سنة ١٢٨٩هـ يهنئ جناب الخديوي إسماعيل باشا عند رجوعه من الآستانة[١٨]:

مع النصر وافى مَنْ عليه المعوّلُ
ومَنْ هو في أيّامه الغرّ أوّلُ
ومَنْ هو للأوطان والملك والملا
ملاذ وحصن لا يُرام ومَوئلُ
ومن تملأ الدنيا مهابته التي
بها الأُسْد في أجامها تتجدلُ
ومن فاض من يُمناه ماء سماحة
فأحيا بلاداً أهلها قد تموّلوا
ومن شاد أركان المعالي بهمّة
يُقصّر عن إدراكها مُتطولُ
وقد جاءتِ البشرى بذاك فزيّنتْ
لمقدمه مصر وفاز المؤمّلُ
وأثنتْ على دار الخلافة عندما
رأته بها يعلو وشانيه يَسفلُ
فعشْ ما تشا في دولة أنتَ ربّها
ومجدكَ فيها من قديم مُؤثَّلُ
وقد قلتُ في يوم القدوم مُؤرّخاً
إلى مصر إسماعيل بالبشر مُقْبِلُ

تقوم هذه القصيدة على ظاهرة الالتفات وهو الانتقال بالأسلوب من صيغة التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى صيغة أخرى من هذه الصيغ والملاحظ أن الضمير في المنتقل

إليه يعود على الأمر الملتفت عنه، فقوله «ومن هو في أيامه الغر أول» «ومن شاد أركان المعالي» تعود على الممدوح الذي يتوجه إليه بالخطاب في قوله «فعش ما تشا في دولة أنت ربها» فضمير الغيبة والخطاب يعود على الممدوح.

وقال من قصيدة يهنئه بها في أول العام(١٩):

بالبشر في مصر لاحت غرّة العامِ
تزهو بنور مليك للحمى حامي

تزهو بنور مليك غيث راحتِهِ
في الكون طول المدى بين الورى هامي

هو الخديو الذي أوطانه نشرتْ
للفضل في عصره مطويّ أعلامِ

وللتمدّن مدّتْ باعها وإلى
أوج العلى سارعت من غير إحجامِ

فيا له من حكيم بالعلاج محا
ما كان في جسمها من فرط أسقامِ

وتتردد كلمة مصر في شعر صالح مجدي باعتبارها مكاناً أثيراً، يشهد مجريات الأحداث بما فيها من زهو ونصرة فالممدوح حامي الحمى وهو رجل فاضل وحكيم يسعى إلى تمدّن البلاد ورقيها، فالممدوح في هذا الخطاب الشعري شخصية محورية وهو فاعل هدفه ترقية البلاد والعباد.

✡✡✡✡

٣ - عمود الشعر

إن مصطلح عمود الشعر في النقد العربي يعني التزام طريقة العرب في بناء الشعر والاهتداء بمذهبهم فيه، والإنشاء وفق نظام الخصائص الجمالية التي حددوها للشعر المتمكن وما يدخل في مجال شعرية الخطاب من معايير ضبطوا بعض إجراءاتها ولوازمها، وفي هذا السياق كان تحديد الآمدي للشعر «بأنه ليس عند أهل العلم به إلا حسن التأتّي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورد التمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف»[1]. إن جملة الخصائص التي أشار إليها الآمدي نجدها متجلية في أشعار الشعراء العرب في القرن التاسع عشر الميلادي/ الثالث عشر الهجري، فأشعارهم تنحو منحى الشعر العربي القديم فاستعاراتهم ليست بعيدة عن المتآلف ومعانيهم على جدّتها لا تشكل قطيعة مع المنجز الشعري العربي بل ترى شعرهم في طرائق تشكيله يتموضع في نسق بلاغي يمكنه من احتلال مقام الجودة والتنزل في موقع البلاغة، وذلك ما يبيح القول بأن شعر هذه المرحلة يصيب معانيه ويدرك أغراضه بسهولة ألفاظه وسلامة استعماله وبعده عن الهذر الزائد قدر الحاجة وعدم انتقاصه نقصاناً يقف دون الغاية[2]، وتتردد في مؤلفات النقاد العرب معايير عمود الشعر باعتبارها مقاييس تضبط نظام الجودة في القصيدة العربية وتحدد الخصائص الجمالية فيها.

يقول القاضي الجرجاني: «كانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[3]. فمجموع هذه المعايير التي تشكل عمود الشعر كانت توظف عند النقاد العرب القدماء بالطريقة نفسها، والأحكام النقدية التي أطلقوها على الشعر كانت مستمدة من معاينتهم له وفق منظور عمود الشعر وإن كان ورد عندهم مصطلحات

تشمله أحياناً ومنها قولهم طريقة العرب في إنشاء الشعر، ومذهب العرب في بناء القصيدة، وقد ذكر المرزوقي مقاييس عمود الشعر وحددها في مقدمة شرحه للحماسة فقال: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ومن اجتماع هذه الأسباب كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها عيار»[٤]. وبعد استعراض أهم المقولات النقدية في عمود الشعر وتحديد خصائصه كما أشار إليها المرزوقي والقاضي وسواهما يمكن القول بأن جل الشعر العربي الذي قيل في القرن التاسع عشر التزم هذه الخصائص الجمالية في بناء القصيدة، فكانت خاصية الوضوح في المعاني وصحتها هدفاً من الأهداف التي التزمها الشعراء في قصائدهم وإن تجلت فيها ملامح ما جاء في الشعر القديم وذلك رغبة منهم في عدم الخروج إلى المبتذل المنحط فكان شرف المعنى من شرف المقصد ونيل المراد، فشعرهم في الفخر وما ورد فيه من صور شعرية وقيم وأوصاف لا يكاد يخرج عما توارثته الأجيال من الشعر العربي القديم وهي صور شعرية وجماليات أسلوبية كرستها قيم اجتماعية ودينية وأخلاقية وحضارية فكانت المعالم التي استهدفت ترقية إنسانية الإنسان للوصول بها إلى مقام الكمال.

ومن شعر الأمير عبدالقادر في الفخر الذي يبرز شرف معانيه قوله بعد ظفره على أربعة جيوش فرنسية وعلى كثير من القبائل التي انضمت إليهم[٥].

لنا في كلّ مكرمةٍ مَجالُ
ومن فوق السماك لنا رجالُ

ركبنا للمكارم كلّ هولٍ
وخضنا أبحراً ولها زجالُ

إذا عنها، توانى الغير عجزاً
فنحن الراحلون لها العجالُ

سوانا، ليس بالمقصود لما
يُنادي المستغيث: ألا تعالوا!

ولفظ الناس ليس له مُسمّى
سوانا، والمنى، منّا يُنالُ

لنا الفخر العميم بكلّ عصرٍ
ومِصرٍ.. هل بهذا ما يُقالُ؟!

رفعنا ثوبنا عن كلّ لؤمٍ
وأقوالي، تُصدّقها الفعالُ

ولو ندري بماء المزن يُزري
لكان لنا على الظمإ احتمالُ!!

ذرا ذا المجد - حقّاً - قد تعالتْ
وصدقاً، قد تطاول لا يُطالُ

فلا جزع ولا هلع مشينٌ
ومنّا الغدر أو كذب مُحالُ

ونحلم إنْ جنى السفهاء يوماً
ومن قبل السؤال لنا نوالُ

ورثنا سؤدداً، للعرب يبقى
وما تبقى السماء ولا الجبالُ

فبالجدّ القديم علتْ قريشٌ
ومنّا - فوق ذا - طابتْ فعالُ

وكان لنا - دوام الدهر - ذكرٌ
بذا نطق الكتاب ولا يزالُ

ومنّا لم يزل في كلّ عصرٍ
رجالٌ، للرجال، هم الرجالُ

لقد شادوا المؤسّس من قديمٍ
بهم ترقى المكارم والخصالُ

لـهم هـمـم سـ ـمـتْ فـ ـوق الـثـ ـريّا
حـ ـمـاة الدين، دأبـهـم الـنـضـ ـالُ
لـهم لـسن الـعلـوم لـهـا احـ ـتـجـاجُ
وبِـيض مـا يُـثلّمـ ـهـا الـنـزالُ
سلـوا، تُـخـ ـبـ ـركم عنّا فـ ـرنسـا
ويـصـ ـدق، إن حكتْ مـنـهـ ـا المقـ ـالُ
فـكم لـي فـ ـيـ ـهـم من يـوم حـ ـربٍ
بـه افـ ـتـ ـخـ ـر الـزمـ ـان ولا يـزالُ

إنّ معايير عمود الشعر كما حدّدها النقاد العرب القدماء تشكل منظومة تحليليّة كفيلة بتحديد معالم مكونات الخطاب الشعري وتحديد جمالياته وقد لاحظنا أنها منظومة من المعايير متوافرة في هذه القصيدة فهي من حيث شرف المعنى وصحته تشكل امتداداً لمعاني الفخر في الموروث الشعري العربي، كما تهدف إلى الكمال في التأكيد على نبل المقصد، بالإضافة إلى جزالة اللفظ واستقامته أسلوبياً، فهي تجمع إلى السهولة عدم الخروج على نظام اللغة في بنيتها التركيبية، وأما الوصف فقد أصاب فيه حيث قرب المشاهد التي وصفها من المتلقي وفي هذا السياق كانت المقاربة في التشبيه وكان التحام أجزاء النظم وتخيّر لبنية موسيقية وإيقاع منسجم تجلى في الوزن ومما أسهم معه في تكثيف الظاهرة الموسيقية في هذا الخطاب الشعري، إضافة إلى مراعاة الانسجام بين مكونات الخطاب والالتحام بين أبيات القصيدة واتساقها ومواءمتها للموضوع الشعري ومناسبة المستعار منه للمستعار له وتقريب الاستعارة من التشبيه في الوضوح والمماثلة والبعد عن التعقيد ومشاكلة اللفظ للمعنى. إنّ نظم الأمير قصيدته هذه ملتحم الأجزاء متسق البناء وألفاظ القصيدة مشاكلة لمعانيها، ووزنها وقافيتها منسجمة مع موضوعها.

إن معظم شعر الأمير عبدالقادر يتمثل مبادئ عمود الشعر التي سار على نهجها الشعراء العرب قديماً، ولعل التزام الأمير بهذه المبادىء كان يهدف من ورائه إلى

مجاراة من سبقوه، بل التزم في كثير من شعره وبخاصة في الفخر والغزل والحنين بعناصر عمود الشعر وتجاوز حدّ الموضوعات التقليدية الواسعة الانتشار بين شعراء عصره إلى موضوع التصوّف الذي يعدّ حكراً على المتصوفة وأبدع فيه لأنه عايش التجربة الصوفية بجميع أبعادها وتجلّت في شعره بشيء من عمق البصيرة ومطمح إلى الكمال والطهر.

إنّ تصوّف الأمير عبدالقادر ليس فيه خنوع ولا هرب من الواقع الاجتماعي بل هو عبادة وعمل وهو ردّ للمظالم ودفع لها وهو مقاومة للاستبداد والاستدمار وجهاد ضد العدوان من أجل زرع قيم الخير والفضيلة، وهو امتثال لقوله تعالى «وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك» (سورة القصص ٢٨ الآية ٧٧).

وتصوف الأمير فيه التزام بقول الله: «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون» (سورة آل عمران ٣ الآية ١٠٤).

وفي هذا السياق كان تصوّف الأمير عبدالقادر وهو الذي يُظهره في كتابه «المواقف» ويشير إليه في أشعاره راسماً صورة الفارس المتصوف والمجاهد في ساح الوغى، يقول الأمير(٦).

يا عابد الحرمين لو ابصرتنا
لعلمتَ انّكَ في العبادة تلعبُ
مَنْ كان يخضب خدّه بدموعه
فنحورنا بدمائنا تتخضبُ
أو كان يُتعب خيله في باطلٍ
فخيولنا وقت الصبيحة تتعبُ
ريح العبير لكم ونحن عبيرنا
رهج السنابك والغبار الأطيبُ

يتوجه في هذه الأبيات بالخطاب إلى العابد الناسك الذي اعتزل الناس وخلا إلى نفسه يكفر عن ذنوبه ويتذلل في نسكه ويعلمه بأن الدين رباط ودفاع عن كيان الأمة ووجودها وهو خوض مع الخائضين في معترك الحياة، بدل الدعة والسكينة والعزلة، وبهذا يكون تصوف الأمير عملياً وجهادياً وإيجابياً، أما الخاصية الجمالية والتشكيلية لشعره فهي محافظة على خصائص عمود الشعر ومعاييره، فألفاظه عربية أصيلة فصيحة لا منافرة بين أصواتها وهي مشاكلة للمعاني وبين أجزاء الخطاب ومكوناته انسجام واتساق.

وفي لاميته الفخرية.. اتباعه خصائص شعر القدماء في هذا الموضوع فهي تمتزج بالحماسة والقوة والفروسية ويحاكي عنترة العبسي وأبا فراس الحمداني والمتنبي، ومما جاء من شعره في معاني عنترة قوله(٧):

سلوا، تُخبركم عنّا فرنسا
ويصدق إن حكتْ منها المقالُ
فكم لي فيهم من يوم حربٍ
به افتخر الزمان ولا يزالُ

والأمير يوجه خطابه إلى من ينكر انتصاراته ويجعل من فرنسا حكماً لأنها تعرف الحقيقة فإذا صدقت فإنها تقر بذلك، ويذكر الراوي في هذين البيتين أن له أياماً عديدة في حرب الجيوش الفرنسية كانت الغلبة فيها له فالراوي هو البطل في جميع الأحداث.

وذكر ذلك في موطن آخر من لامية أخرى في الفخر مشيراً إلى أم البنين(٨):

وعنّي سَلي جيش الفرنسيس تعلمي
بأنّ مناياهم بسيفي وعسّالي
سلي الليل عنّي كم شققتُ اديمَهُ
على ضامر الجنبين معتدل عالِ
سلي البيد عنّي والمفاوز والربى
وسهلاً وحزناً، كم طويتُ بترحالِ

وهذا يقارب قول عنترة في معلقته(٩):

هلاَّ سـألتِ الخيلِ يابنة مالكٍ
إنْ كنْتِ جاهلة بما لم تعلمي
يُخبركِ من شهد الوقيعة أنَّني
أغشى الوغى وأعفُّ عند المغنمِ

وهذا ضرب من التناصّ وفيه تضمين لمعانٍ سابقة، وهو ما يقرّه عمود الشعر من مبادئ، أهمها عدم الخروج على طرائق العرب والالتزام بشرف المعنى وهذا المعنى الشريف يردده الأمير كما يذكر سواه ويطور فيه.

والأمير يفخر بنسبه الشريف وبانتمائه إلى الأمة العربية التي أكرمها الله بحمل رسالة الحق والعدل ونشر الإسلام ومبادئه السمحة في بقاع الأرض وفي ذلك ورد قوله(١٠):

ورثنا سؤدداً للعرب يبقى
وما تبقى السماء ولا الجبالُ
فبالجدّ القديم علتْ قريشٌ
ومنّا - فوق ذا - طابتْ فعالُ
وكان لنا - دوام الدهر - ذكرٌ
بذا نطق الكتاب ولا يزالُ

كما يذكر افتخاره بأصله الطيب(١١):

أبونا رسول الله خير الورى طرّا
فمَنْ في الورى يبغي يُطاولنا قَدرا
ولانا غدا ديناً وفرضاً مُحَتَّماً
على كلّ ذي لبّ به يأمن الغدرا
وحسبي بهذا الفخر من كلّ منصبٍ
وعن رتب تسمو وبيضاء أو صَفْرا

وكل ما قال من فخر وسواه يشهد بتمسكه بمعاني القدماء وألفاظهم وأوزانهم وقوافيهم مع حفاظه على تماسك بنية القصيدة واكتمال الصورة دون غلو في المعنى أو غموض في الدلالة، والأمير كما هو واضح من شعره يطور المعاني الشائعة والمتواترة والتي تكاد تكون مشتركة وفي ذلك دليل على أصالة شعره ومدى استناده إلى التراث الشعري العربي واعتماد ما جاء فيه من جزالة الألفاظ واستقامتها وشرف المعاني وصحتها، فما جاء به الأمير وإن كان تُدوول بأمثلة مختلفة فقد صبغه بصبغة منحته خصوصية في سياق ما ورد فيه.

وفي مجال التزام شعراء العرب في القرن التاسع عشر بعمود الشعر وما يشكل خصائصه الجمالية من أجل حفظ مقومات القصيدة العربية نجد قصيدة للشاعر محمد الشاذلي القسنطيني (١٨٠٧ - ١٨٧٧م) كتبها إلى الأمير عبدالقادر «عندما كان «سيف الله» في أوج سلطانه وقوته يحمي ملة الإسلام ويخمد نار الكفر بجيش عتيد وجنود أبطال، وعندما كانت مناقبه تملأ أسماع الدنيا ويتمتع بسمعة عالية تناطح النجوم، وكانت قسنطينة تشتكي وتستغيث بابن الرسول الكريم حين داهمها الكفر فأذل أهل الصلاح والخير ونكّس أعلام الحق والهدى»[١٢].

يقول محمد الشاذلي في هذه القصيدة السياسية التي وجهها إلى الأمير عبدالقادر والتزم فيها خصائص عمود الشعر كما سنّه النقد العربي[١٣]:

أيا ذاهباً نحو الخليفة بلّغنْ
سلاماً يفوق الندّ عرفاً يُجَدّدُ
ووجهكَ عَفّرْ في تراب نعالِهِ
وبثّ له وجدي فإنّك تُحمَدُ
وبلِّغْ له شكوى قسنطينة بما
يسوء ذوي الأحلام والله يَشهدُ
وذلكَ أنّ الكفر حلّ بها وفي
عمالتها من كلّ أرجائها يبدو

والقصيدة في سبعة عشر بيتاً تحوي مدحاً للأمير وجيوشه وتشيد بخصاله ومناقبه ومنافحته عن الدين والوطن والأمة، كما تتضمن القصيدة إشارة إلى وضع قسنطينة بعد احتلالها وفيها استجار الشاعر بالأمير ليحمي قسنطينة وأهلها من جيوش الظلم والاستبداد، والشاعر يستهلّ القصيدة بتوجيه الخطاب إلى الركبان ليبلغوا سلامه إلى الخليفة المجاهد ويعلموه بشكوى قسنطينة وحال أهلها لأنه لا يرد سائلاً ولا يحجم عمن طلب النجدة والجوار، وتتشكل بنى هذه القصيدة من أربعة محاور:

- المحور الأول يشمل البيت الأول والثاني وهو إبلاغ السلام إلى الأمير والشوق إليه وإبداء الاحترام له.

- المحور الثاني من البيت الثالث إلى السادس وصف الحال التي كانت عليها قسنطينة وحال أهلها بعد أن تغلب الفرنسيون على البلاد.

- المحور الثالث من البيت السابع إلى البيت الخامس عشر مدح الأمير عبدالقادر ووصفه بأوصاف التمجيد والشرف والأخلاق والعلم والورع والشجاعة ومدح جيشه بالقوة والإقدام والغيرة على الدين.

- المحور الرابع من البيت السادس عشر إلى السابع عشر طلب النجدة من الأمير لإنقاذ قسنطينة وأهلها من الفرنسيين [١٤].

إن تعدد المحاور في هذه القصيدة لم يؤثر في انسجامها وتماسك بنيتها واتساق نظامها كما أن هناك علاقات متضامة مترابطة بين مكونات هذا الخطاب الشعري في هذه القصيدة فإنه بالإمكان القول مع أبي القاسم سعد الله بأن: «الأشعار التي اطلعنا عليها أو التي قرأنا عنها تثبت أن الشاذلي كان كثير الشعر متعدد الموضوعات والأغراض ويمكن أن نحصر شعره في مجال الإخوانيات (مدح ورثاء ومداعبة إلخ) أما شعره الذاتي فهو قليل ولكنه أجود شعره[١٥] ، وأما أسلوبه فيمتاز بالبساطة وسهولة اللفظ وسيطرة الرؤية التقليدية عليه، وفي أشعاره بعض الخلل العروضي، وليس من

المستبعد أن يكون بعض هذا الخلل راجعاً إلى النساخ ومن الصعب أن تقارن شعر الشاذلي بشعر معاصريه مادمنا لانملك كلّ أو جلّ شعره، ويكفي أن نقول هنا إن المساجلات التي دارت بينه وبين الأمير تظهره في المرتبة الثانية.. وإن كان كلاهما مقلداً في صوره الشعرية»[١٦].

استقبل الأمير عبدالقادر ضيفه ومؤنسه محمد الشاذلي في منفاه بأمبواز بقصيدة نذكر منها الأبيات الآتية[١٧]:

طالتْ مساعلتي الركاب تشوقاً
لجمال رؤية وجهكَ المتعاظمِ
لا غروَ أنْ أحبيبتُكم من قبلِ ما
شاهدتكم أنتم جمال العالمِ
كانتْ على سمعي تغار نواظري
حتى رأتكَ وأنتَ أنتَ مُكالمي

إن ذكر محمد الشاذلي ومحامد خصاله سبقته إلى الأمير فقد كان يسمع عنه قبل لقائه به وأحبه قبل مشاهدته والتعرف إليه، ولعل القصيدة التي بعث بها الشاذلي إلى الأمير وهو في ساح الوغى يطلب نجدة قسنطينة بعد احتلالها كانت سببًا في محبة الأمير له وكانت سبباً في مدّ حبل المودة بينهما، وفي أبيات الأمير انسجام واتساق وتشكيل الصور الشعرية فيها يناسب موضوع الإخوانيات وتعبر عن السريرة الطيبة للأمير وهو يستقبل ضيفه بود وتقدير كبيرين كما يدل على ما يحفظه له من ذكرى تنم على جامع مشترك بينهما، والبنية الموسيقية لهذه الأبيات تتكاثف في توافر عدة عناصر منها نظمها في البحر الكامل وما داخل وحداته السالمة من زحافات دلت على التنوع في بنية الإيقاع إضافة إلى إسهام القافية المطلقة بروي الميم الذي ذكر في هذه الأبيات أربع عشرة مرة، وحضوره الكثيف وهندسة توزيعه في ثنايا الأبيات يسهم في الكثافة الموسيقية للخطاب الشعري إضافة إلى صيغ الماضي والحاضر التي تؤسس الخطاب على ثنائية الحضور والغياب، ولكنها ثنائية تكمل بعضها ولا تناقض بين عناصرها وهي تعمق الصورة الإيجابية للشاذلي في نظر الأمير.

وقد عاصر الأمير الشاعر المبدع أحمد فارس الشدياق (١٨٨٧م)، وله قصيدة في مدح عبدالعزيز أحد سلاطين العثمانيين، جاء فيها ما يلي[١٨]:

للدولة العُليا عُلىً ومآثرُ
يشدو بها يوم الفخار الآثرُ
ساستْ ممالك ليس يَعلم حدّها
ولغاتها إلا العليم القادرُ
سِرْ حيث شئتَ من البلاد فلا ترى
إلا النعيم وما اشتهاه الناظرُ

لقد شكل حضور الخلافة العثمانية في الشعر العربي مجالاً واسعاً، ويتجلى ذلك في دواوين الشعراء الذين عاصروا الأمير عبدالقادر في بلاد الشام وهم: بطرس كرامة، وعبدالباقي العمري، وناصيف اليازجي، وعبدالغفار الأخرس، وفارس الشدياق، ويوسف الأسير، وإبراهيم الأحدب، ومحمد حسن الحموي، ومحيي الدين الخياط، والباروني وهو شاعر جزائري أقام حيناً بمصر وله ديوان مطبوع، وعبدالحميد الرافعي، ومن عاصرهم.

عرف الشاعر جرجس إسحق طراد من أسرة وجيهة في بيروت، وكان مولد هذا الشاعر سنة ١٨٥١م ووفاته في كانون الأول من سنة ١٨٧٧م، وله فصول نقلها عن اليونانية وقصائد منها قصيدة دعاها المصباح مدح فيها العلم. ومن أبياتها قوله[١٩]:

العلم مصباح منير في الورى
والجهل ليل مظلم لن يلمعا
فاسعوا بكسب العلم سعياً كاملاً
والله يُعطي كلّ خير مَنْ سعى
واجلوا شموس العلم في بيروتنا
فالجهل غير بسيفه لن يُردعا

تقوم هذه الأبيات على ثنائية ضدية قوامها (العلم = الجهل) ويُقدِّم العلم في الصورة الشعرية على أنه مصباح منير وذلك سعياً إلى تقريب الصورة بالمحسوس لأن

وظيفة المصباح المنير هي تبديد الظلمة وإضاءة المكان الذي يكون به هذا النور، وقدّم صورة الجهل في شكل الليل المظلم الذي لا يهتدي فيه الإنسان إلى الغاية التي يريد ولذلك ترى الراوي في الخطاب الشعري يحرض على السعي لكسب العلم ويقر بجزاء العلماء من الله لأنهم شموس العلم الذين يردعون الجهل.

وله من أبيات في مدح مجلة النحلة سنة ١٨٧٠[٢٠]:

هي نحلة من كل فنّ قد جنتْ
وجلَتْ عن التاريخ ما هو مظلمُ
هبّوا بني الأوطان واجنوا شهدها
قد حان أن قطافه والموسمُ
وتشى صحائفها جليلٌ ماجدٌ
في وصفه الأوطان تزهو وتبسمُ

ويلاحظ أن الشاعر جرجس إسحق طراد كان يعيش أحداث عصره فهو يكتب الشعر إبداعًا ويلتفت إلى الأشياء المحيطة به على بساطتها ولكنه يعطيها أبعاداً وظيفية عظيمة، وشعره في مجلة النحلة وما تقوم به من مهام علمية وفنية ووطنية يؤكد وعيه الشعري والجمالي.

وقد رثى الطيب الذكر المطران طوبيا عون رئيس أساقفة بيروت الماروني سنة ١٨٧١م بمرثاة قال فيها[٢١]:

خَطْبٌ جسيم دهانا اليوم وا أسفي
كلّ غدا قائلاً قد ضاع مُصطبري
فقد الهمامِ الكريم الحاذق الورعِ
الذي تردّى بثوب الخير والطهرِ
عون الفقير حليم ماجد فَطِنٌ
شهم شهير وذو قلب بلا وَضَرِ

إن الأبيات وإن كانت في رثاء المطران فإنما هي حشد لكثير من القيم الإنسانية النبيلة جسدها المرثي في حياته وهي: «الهمام الكريم، الحاذق، الورع، الخيّر، الطهور، عون الفقير، الحليم، الماجد الفطن، الشهم، الشهير...» وهي ألفاظ ومعانٍ جاءت في نسق شعري يقره عمود الشعر وتستسيغه معاييره.

وقد مدح أيضا إسماعيل باشا خديوي مصر فقال من قصيدة[٢٢]:

على اسماعيل سيّدنا سلامٌ
تردّده الأكابر والصغارُ
إذا ما غاب العز مَسخهُ
كما إن عاد عاد لنا الفخارُ
لعزّته تخرّ الأُسْد طوعاً
كما للموت وللموت اضطرارُ
فما الإسكندريّة في حماه
سوى روض يجلّله اخضرارُ
ومصر الآن في الأقطار خَودٌ
تميس مجلة لا تُستعارُ

إنّ معاني هذه الأبيات عميقة شريفة ويتضح ذلك بما تحمل من إيحاءات يمكن القول فيها بأنها تتضمن ما يُدعى بـ«معنى المعنى» فالبيت الأول يحمل معنى قريبًا وهو مدح الخديوي إسماعيل والمعنى البعيد يوحي بالبعد الديني وهو افتتاح الخطاب بالتسليم على سيدنا إسماعيل عليه السلام وقد سُمّي الخديوي باسمه تبركاً وإجلالاً واعتزازاً ويشيد بحكم إسماعيل العادل وحرصه على الرعية وترقية البلاد والعباد.

ومن حكمه قوله[٢٣]:

ما كلّ من رام نظم الشعر يدركهُ
ولا الذي رام يفدي الناس يَفديها
ليس الذي عاش أياماً مُطوّلةً
بل الذي عرك الأيام يَدريها

بين الحــيــاة وكلّ الناس مــعــركــةٌ

بالحظّ والبــؤس تُفنينا ونُفنيــهــا

تتناصّ هذه الأبيات مع بيت المتنبي الذي يقول:

مــا كلّ مــا يتــمنى المرء يدركُــهُ

تجــري الرياح بما لا تشــتــهي السّفنُ

تجعل الأبيات السابقة من حكمة المتنبي مركزاً تبني عليه مقولها الشعري وتتصرف في معناه باستبدال بعض الكلمات من بعض، ففي البيت الأول يضع: «من رام نظم الشعر» بدل: «ما يتمنى المرء» وبذلك حول كلام المتنبي من العموم إلى الخصوص، كما فعل في بقية الأبيات دون أن يخرج عن المركز فكان الصراع بين الحياة والإنسان قوام هذه الحكمة.

أسهم في حركة الشعر العربي في بدايات عصر النهضة الشاعر عبدالغفار الأخرس وهو السيد عبدالغفار بن السيد عبدالواحد من مشاهير شعراء العراق كان مولده بالموصل سنة ١٢٢٠ هـ (١٨٠٥م).

«كان له شعر كثير متفرق جمعه أحمد عزّت باشا العمري بعد وفاة صاحبه وسماه: «الطراز الأنفس في شعر الأخرس» وقد طبع هذا الديوان في مطبعة الجوائب سنة ١٣٠٤هـ ١٨٨٦م»[٢٤].

فمن شعره قوله يصف سفره من البصرة إلى بغداد على سفينة بخارية[٢٥]:

قــد ركــبــنا بمركب الدّخــانِ

وبلغنا به اقــاصــي الأمــانــي

حــيث دارتْ افــلاكــه واســتــدارتْ

فــهــي مــثل الأفــلاك بالدورانِ

ثمّ ســرنا والطيــر يحــســدنا بالأمسِ

لإســراعنا على الطيــرانِ

يخفق البحر رهبة حين يجري
والذي فيه كائن في أمانِ
كلما أبعد البخار بمسرى
قرب السير بعد كلّ مكانِ
اتقنتْ صنعه فطانة قومٍ
وصفوهم بدقّة الأذهانِ
ما أراها بالفكر إلا أناساً
بقيتْ من بقيّة اليونانِ
أبرزوا بالعقول كلّ عجيبٍ
(م) وجدناه في قديم الزمانِ
وبنوا للعلى مباني علاءٍ
عاجزٌ عنها صاحب الايوانِ
فلهم في الزمان علم وفخرٌ
ومقام يعلو على كيوانِ

موضوع الرحلة المائية عرفته القصيدة العربية قديماً مثلما عرفت موضوع الرحلة البرية، وقد كان النهر والبحر مجالاً لهذه الرحلة، أما أبيات الأخرس فتتحدث عن الرحلة النهرية، وعن مركب لا يسير بالتجذيف ولا بالأشرعة ودفع الرياح، بل هو مركب يسير بمحرك طاقته الدافعة تخلّف دخاناً فنعته الراوي بمركب الدخان، وأصاب في الوصف وقارب التشبيه وأشاد بهذا الإنجاز العلمي الذي يدل على تراكم المعرفة الإنسانية وتطورها لأنها جعلت من الإنسان غاية فسخرت له جميع ظروف الراحة.

وقد نظم السيد الأخرس قصائد عديدة في مدح أديب العراق عبدالباقي الفاروقي، ورثاه بعد موته بقصيدة أولها[٢٦]:

مالي أودّع كل يوم صاحباً
إذ لا تلاقي بعد طول فراقِ

وأصـــارم الأحـــبـــاب لا عن جـــفـــوةٍ
منّي ولا مـــتـــعـــرضـــاً لشـــقـــاقِ
فـــارقـــتُـــهم ومـــدامـــعي منهلّةٌ
وجـــوانـحي للـبـين فـي إحـــراقِ

إلى أن قال:

فـــارقتُ أذكى العـــالمين قـــريحـــةً
وأجلّهـــا فـــضـــلاً على الإطلاقِ
وفـــقـــدتُ مـــســـتند الرجـــال إذا روتْ
عنه الـثـــقـــات مكارم الأخـــلاقِ
قـــد كـــان منتـــجـــعي وشـــرعـــة منهلي
ومناط فـــخـــري وارتيـــاد نيـــاقي
كـــانتْ له الأيدي يُطوقني بهـــا
مِـنَـنـاً هـي الأطـواق فـي الأعـنـاق

وختمها بقوله:

رُزْءٌ أصـــيب به الـعـــراق فـــأرِّخـــوا
رزء العـراق بموت عـبـدالبـاقي (١٢٧٨هـ)

الراوي (أو السارد الشعري) في هذه المرثية يشيد بخصال الفقيد ويعدّد مناقبه ويشير إلى علاقة المودة والتقدير التي كانت تربطه به، ويرصد ما ألم به بعد فقد صاحبه الذي كان مسنده ومؤازره ونبعه الذي يرد منه ومحل ثقته واطمئنانه ويذكر بأن هذا المصاب الجلل لم يؤثّر فيه وحده بل أثر في العراق جميعاً وقد ذكر العراق وأراد أهله.

والقصيدة كما يُلاحظ متلاحمة الأجزاء وألفاظها مشاكلة لمعانيها وتشبيهاتها قريبة مناسبة للمقام، فالفقيد هو مسند الرجال وهو منتجع الراوي، وهو شرعة منهله،

ومناط فخره وارتياد نياقه، وما كنّى عنه بالكرم والعطاء من خلال التطويق بالمنن دالّ على تحكم الأخرس في صنعة الشعر والتزام عمود الشعر.

وقال مودعاً صديقاً اسمه يوسف[٢٧]:

مولاي قد حان الوداعُ
وقد عزمتُ على المسيرِ
كم زرتُ حضرتَكَ التي
ما زلتُ منها في حُبورِ
ورجعتُ عنكَ بنائلٍ
غَمْرٍ وبالخير الكثيرِ
واللهُ يعلم أنَّني
عن شكر فضلكَ في قصورِ
يا مُفرَداً في عصرهِ
بالفضل معدوم النظيرِ
يا يوسف البدر الذي
يسمو على البدر المنيرِ
ما لي بغيركَ حاجةٌ
كغنى الخطير عن الحقيرِ
وسواك يا مولايَ لا
واللهِ يخطر في ضميري
ما كلّ وارد يفوزُ
بمورد العذب النميرِ
لا زلتَ أهلاً للجميلِ
مدى الليالي والشهورِ

تبدأ هذه الأبيات بمخاطبة يوسف بلفظ مولاي وفي ذلك دلالة احترام وتقدير تجعل من المخاطب مدركاً لمقامه عند المخاطب ولكنه يفاجىء المتحدث إليه بتصريحه عن

لحظة الوداع وعزم المسير ثم يقرّ بشكر النعمة والفضل، ويخاطب يوسف مشبهاً إياه بالبدر الذي يبدد الظلمة ويشيع الفرح بل هو أسمى من البدر لأن فيه من الخصال ما لا يستطيع البدر الطبيعي القيام به وتتواتر قيم الفضيلة في هذه القصيدة وهي تحافظ على معايير عمود الشعر.

ومن رواد الحركة الشعرية في القرن التاسع عشر الشاعر الحاج عمر الأنسي، وقد ولد سنة ١٢٣٧هـ (١٨٢٢م) في بيروت وكانت وفاته في وطنه سنة ١٢٩٣هـ (١٨٧٦م)، وقد مدحه الشيخ ناصيف اليازجي بقوله(٢٨):

وإذا أردتَ قصيدةً
نُبِّئتْ لها عُمَراً ونَمْ
الشاعرِ العربيِّ ذو الغررِ
التي سبتْ العَجَمْ
في المكرماتِ له يدٌ
وإلى الصواب له قَدَمْ
وله مناقبُ لا تُنا
لُ كأنَّها صَيْدُ الحَرَمْ

وحافظ الشيخ ناصيف اليازجي في أشعاره على معايير عمود الشعر، وكانت علاقته بمثقفي عصره وأعلامه واسعة وقوية وله فيهم أشعار بحسب الموضوعات والمقامات، وهو هنا يمدح الحاج عمر بالقدرة الشعرية والأصل العريق في حضارة الكلمة والشعر ثم وظف الكناية عن الكرم في قوله: (في المكرمات له يد) و(إلى الصواب له قدم) وفي الثاني دلالة على رجاحة العقل والبيت الأخير يتضمن معنى العفة.

وقال الحاج عمر في التقى(٢٩):

عليكَ بتقوى الله والصدق إنّما
نجاة الفتى يا صاحِ بالصدق والتُّقى
وقِسْ حالَ أبناء الزمان بضدِّهِ
ترى الفرق ما بين السعادة والشَّقا

تكاد هذه الأبيات تستعيد صورة الزهد عند أبي العتاهية الشاعر العباسي وقد ضمنها توجيهاً تربوياً يقصد من خلاله إلى التأمل في واقع الحياة لاستنباط عوامل السعادة والشقاء وتدارك النفس لما يؤكد محمدتها ويؤسس سعادتها ونبلها.

وقال في الزهد[٣٠]:

رغـــبتُ عن الدنيـــا وزخـــرف أهلهـــا

وقلتُ لنفـــسي إنّمـــا العـــيش في الأُخـــرى

فـــــدعنـي وزهدي في الحطام فـــــإنّني

أرى الزهد في الدنيـــا هو الراحـــة الكُبـــرى

يقرّ الراوي (السارد الشعري) مجسداً في ضمير المتكلم (تاء الفاعل) برغبته عن ملذات الحياة الدنيا وما يتهافت عليه أهلها من متاع لأنه يرى في ذلك زخرفاً لا نفع فيه، وهو يتوجه إلى نفسه بالنصح قبل نصح غيره فيقنعها بأن العيش الحقيقي في الآخرة ولذلك لا يقبل الإقلاع عن زهده لأن فيه راحته الكبرى.

وقال يهجو ثقيلاً كان لا يزال يذكر ذنوبه[٣١]:

شكـا ثـقـل الـذنـوب لـنـا ثـقـــــــيلٌ

فـــقلتُ له اســـتـــمعْ لبـــديع قِـــيلي

ثلاث بـالـتـنـاسـب فـــــيكَ خُـــــصَّتْ

فلم تـوجـــد بـغـــيـــركَ مِن مـــثـــيلِ

ذنوبكَ مـــثـل روحكَ ضـــمن جـــسمٍ

ثـقـــــيلٌ في ثـقـــــيلٍ في ثقـــــيلِ

يشكل عنصر التكرار في هذه الأبيات ظاهرة ملفتة للنظر ومثيرة للانتباه وهي تكرار كلمة «ثقيل» التي يؤكد من خلالها انزعاجه من الشاكي، وهو يعدد ذنوبه فلم يحتمل سخف مسلكه ودناءة قدره فوصف ذنوبه بالثقل وروحه بالثقل وجسمه بالثقل فكانت هذه الأوصاف الثلاثة متناسبة في القدر والقيمة، والرواي (الشاعر) يسجل

موقفه من الرذيلة وما يتفرع عنها معلناً إعراضه عن كل ما يشين الإنسان ويحطّ من شأنه وعبر هذا يقوم خطاب الحاج عمر بوظيفته التربوية.

ومن رثائه قوله في مارون النقاش لما توفي في طرسوس سنة ١٢٧١هـ من أبيات(٣٢):

فقدنا أديباً كان طرس يراعِهِ
إذا خطَّ سطراً نال من حظّه شطرا
أخا شيم قد أعجزتْ عن مديحها
لساني فأمسى لا يُطيق لها شكرا
وما كنتُ يا مارون قبلك زاعماً
بأنّ الثرى عن أعيني يحجب البدرا..
فكم لكَ في الآداب لطف شمائلٍ
إذا ما نشرنا ذكرها نفحتْ نَشْرا
وكم لكَ من أبياتِ شعرٍ حَريّةٍ
بها أن تُحلّي جيدها الغادة العَذْرا
ألا يا بني النقّاش لا يُحزِنَنَّكمْ
بُكا وسّع الأجفان أو ضَيَّق الصدرا
أرى الدهر لما قَسَّم الحزن خصّنا
بتسعة أعشار وحمّلكم عُشْرا...
فأسف لو كان التأسّف نافعاً
عليه ولكنَّ الثناء له أحْرَى

ويلاحظ التزام الحاج عمر معايير عمود الشعر، فهو يستعمل الألفاظ المألوفة الفصيحة حيث لا منافرة بين أصواتها ويشكلها أسلوبياً في نسج من النظم محكم البناء تتولد عنه معانٍ غير مبتذلة، وما تضمنته الأبيات السابقة من صور شعرية يؤكد هذا الالتزام ويعمقه. تبدأ القصيدة بفعل ماض الساردون فيه (الفاعل) ضمير الجماعة

(نا) يعلنون ألم الفقد ويذكرون مناقب الفقيد الذي كان عالماً جليلاً وشاعراً فحلاً، وكان أخا شيم، وفي هذه الصورة الاستعارية ما جعل المجرد محسوساً كما تضمن البيت الثالث صورة استعارية قام فيها الثرى بحجب البدر ومواراته، وهو يقصد بالثرى تراب القبر الذي حوى المرثي مارون النقاش الذي كنّى عنه بالبدر لما في البدر من وظائف ومحاسن، ويثني على شعره فأبياته مثل الحجارة الكريمة في جيد الغادة العذراء، وفي هذه الصور الشعرية إبانة عن نسج جمالي وصنعة شعرية.

وشعر الشيخ ناصيف يجمع بين الرقة والمتانة ويضارع نظم أجود الشعراء في كل أبواب المعاني وما أنجزه يشهد على براعته ورسوخ قدمه في آداب الشعر. وقد مدح أكثر مشاهير عصره وأدباء زمانه ورثى قوماً من الكرام الذين انتقلوا إلى دار البقاء في أيامه وله التواريخ المتعددة التي زان بها قبورهم أو علّقها على الآثار البنائية والكنائس وغيرها. فمن مديحه قوله من قصيدة غراء رفعها إلى جلالة السلطان عبدالعزيز وضمن كل شطر منها تاريخاً لسنة ١٢٨٣هـ (٣٢):

ظلّ الإله علينا أوج طالعهِ
قد فاق فوق جهات الافق كالعلمِ
في خلقه عجب في عزّه طربٌ
راحاته سحب يبهرن بالكرمِ
امين ربّ الورى في الكون مؤتمنٌ
على العباد لحقّ العهد والذممِ

يجسد المدح في التراث الشعري العربي موضوعاً لذكر الخصال الحميدة والقيم الرفيعة وعبره يتم نسج صورة الإنسان الكامل، الذي يُقتدى بمسلكه، وأبيات الشيخ ناصيف اليازجي تتجه صوب هذا الاتجاه، فهو يذكر الممدوح في شموخ همته كالجبل الشامخ (العلم) وهو في خلقه عجيب والعجيب هو المفارق للمألوف والعادة وفي عزّه طرب، وسخاؤه يبهر وعلى الرغم من ألفة الألفاظ المشكلة للصورة الشعرية فإن صياغتها الجيدة من خصوصيتها وإن كانت صفة الكرم ورموزها (السحب والغمام

والندى والبحر، ونار القرى وسواها) متداولة في الموروث الشعري فإنها في الصورة الشعرية وتشكيلها الجديد تنمّ على التطور مع الالتزام بمعايير الذائقة الشعرية والجمالية التي أسستها الممارسة الاجتماعية عبر مسارها الثقافي والحضاري.

☆☆☆☆

٤ - مرجعية الصــورة

بين الدلالة التراثية والدلالة الحديثة

إن المرجعية التراثية لدلالة الصورة الشعرية عند الأمير عبدالقادر تظهر في معارضاته للشعراء القدماء، ولعل من أشهر معارضاته ما نسجه على منوال قصيدة أبي العلاء المعري في حديثه عن البادية والحضر يقول الأمير[1]:

يا عــاذراً لامــرىء قــد هام في الحَـضَـرِ
وعـــاذلاً لمحبّ الـبــدو والـقـــفــرِ
لا تذممنْ بيــوتاً خفَّ مــحــمــلها
وتمدحنْ بيــوت الطين والحــجــرِ
لو كنتَ تعلم مــافي البــدو تعــذرني
لكنْ جــهلتَ وكم في الجــهل من ضــررِ
أو كنتَ أصبـحتَ في الصـحراء مرتقبـاً
بســاط رمل به الحـصــبــاء كــالدررِ
أو جُلتَ في روضــة، قــد راق منظرها
بكلّ لون جــمــيل شَـيّقٍ عطرِ

ومنها:

يوم الرحــيل إذا شُــدّتْ هوادجنا
شــقــائق عــمّــهــا مُــزْنٌ من المطرِ
فيها العذارى وفيها قد جعلنَ كوًى
مُــرقّــعــات بأحــداق من الحــورِ

تمشي الحداة لها من خلفها زجلٌ
أشهى من الناي والسنطير والوترِ

ومنها:

قال الأُلى قد مضوا، قولاً يصدّقُهُ
نقلٌ وعقل، وما للحقّ من غِيَرِ

ويضمن بيت أبي العلاء المعري مع إشارته إلى ذلك في البيت السابق ثم وضع البيت بين مزدوجتين:

«الحسن يظهر في بيتين رونقُهُ
بيت من الشَّعْر أو بيت من الشَّعَرِ»

ويقول من القصيدة نفسها:

ما في البداوة من عيب تذمّ بِهِ
إلا المروءة والإحسان بالبدرِ
وصحّة الجسم فيها، غير خافيةٍ
والعيب والداء مقصور على الحَضَرِ
من لم يمتْ عندنا بالطعن عاش مدىً
فنحن أطول خلق الله في العُمُرِ

والقصيدة تقع في خمسة وثلاثين بيتاً وتقوم على ثنائية ضدية قوامها: (البداوة # الحضر) وهو يجعل كل القيم والصفات والسلوك والمعايير السلبية من جهة الحضر، وخلال ذلك يقوم برحلة وصفية شيّقة يُعَرِّف من خلالها بمزايا البداوة والصحراء.

ويحشد القصيدة بما في البداوة من أماكن جميلة ومناظر خلابة من وهاد وأودية وصحارى ورمال ومياه وبطاح، ثم يذكر الحيوان بما فيه من منافع ويشير إلى وظائفه وفوائده، ومن الحيوانات التي ذكر: «الجمال والمواشي وهي عائدة من المراعي ثم القوافل وهي تسير بالهوادج محملة بالنساء الجميلات وهن يسرقن النظر عبر كوى

الهوادج بعيون ساحرات، ثم تحدث عن الخيام وعن صحة البدوي وعافيته ملمحاً في الوقت ذاته إلى المثالب التي تكون في الحضر..

وقد جاءت قصيدة أبي العلاء المعري في هذه الجواء نفسها ومطلعها[٢]:

يا ساهرَ البرق ايقظْ راقد السمرِ

لعلّ بالجزع أعواناً على السهرِ

ومنها البيت الذي ضمنه الأمير قصيدته السابقة وهو البيت الخامس عشر الذي يقول فيه:

«فالحسن يظهر في شيئين رونقه

بيت من الشعر أو بيت من الشعرِ»

وفي افتخاره الصريح بالبداوة يقول:

الموقدون بنجد نار بادية

لا يحضرون وفقد العز في الحَضَرِ

ومنها:

قالتْ عداتكَ: ليس المجد مكتسباً

مقالة الهجن: ليس السبق بالحضرِ

وختمها بدعاء طول العمر وموفور الصحة والعز:

ولا تزلْ لكَ ازمان ممتعةً

بالآل والحال والعلياء والعمرِ

إن الإشارة إلى تداخل قصيدة الأمير مع قصيدة أبي العلاء ليس منقصة من شأن الأمير وإبداعه بل بالعكس هي تأكيد أصالته الشعرية وتلميح إلى اعتداده بانتمائه الوجداني لأن الصحراء في الخطاب الشعري هي رمز للطهر والسعة والامتداد، وقد كانت مركزاً للأديان والرسالات، ولذلك فهي امتداد ثقافي يعمق الشعور بالانتماء وتجدر الملاحظة بأن قصيدة المعري تبلغ ٧٤ بيتاً.

إن الصورة الشعرية عند الأمير عبدالقادر تتخذ من الموروث الشعري مرجعاً لها ففي موضوعات المدح تراه يستعمل صوراً شعرية مألوفة تكاد لا تخرج عن نمط قصيدة المدح وبنائها عبر العصور بمحافظتها على القيم التي سار عليها القدماء ومراعاة مقامات الممدوحين علماء أو خلفاء أو أمراء، وقد «كان الأمير على صلة متينة مع علماء المشرق العربي وأدبائه طيلة الشطر الثاني من حياته وهو الذي قضاه في مدينة دمشق، وقد أهداه مفتي الديار الدمشقية السيد محمد الحمزاوي كتاباً ألفه في علوم الفقه والتفسير، فنال إعجاب الأمير ونظم فيه المقطوعة الآتية»[٣]:

سَرِّحْ سوادك، والطروس سماءُ
ما للسماك، لدى العروس علاءُ

حمداً لملهم أوحد العلماءِ
محمود، علوماً ما لها إحصاءُ

هو أعلم العلماء، واحد عصرهِ
هو طود سرّ هُدى له إهداءُ

وهو الإمام، واهل كلّ محامدٍ
ما دعد؟ ما علوى؟ وما أسماءُ؟

أهدى الورى السحر الحلال وكم لَهُ
همم، بها دوماً عُليَّ وولاءُ

لله ما أحلى، وأملح مورداً
ومحامداً لعلومها إملاءُ

والله ودُّهم، وأعطاهم حِمًى
سراً علاه للسماك سماءُ

لله ما أحلى، وأملح مورداً
أهداه، وهو إلى الهموم دواءُ

سجّل محقق الديوان بعض الشرح آثرنا ذكره لما فيه من تركيز على الخطاب واهتمام ببنية تكوينه فهو يقول: «يقال سرَّح فلان سواد عينيه في كذا، أي نظر ملياً

وقلب البصر في الشي»، لكن مراد الشاعر هنا المداد الأسود لذكره الطروس وهي الأوراق، السماك أحد النجوم الساطعة، ومعروف أن هناك سماكين يقال لأحدهما: السماك الرامح وللثاني: السماك الأعزل، ولهما وقت معين يطلعان فيه بين الكواكب النيرة، والمدح في البيت يقوم على الإشادة بالكتاب وبأفكاره، أولى الشاعر أبياته هذه عناية فائقة بالشكل، فإلى جانب اختياره الحروف المهملة التي تنبعث منها أنغام هادئة وموسيقى متوازنة كرر الإيقاعات الصوتية التي يحدثها حرف السين على النحو الذي نسمعه لدى قراءة البيت الأول، فالألفاظ التسعة تخللت ثمانية منها حروف اللين، ثم قفزت السين، المكررة في ستة ألفاظ لتتضافر جميعاً في التعبير عن افتتان الشاعر بأفكار ممدوحه وافتتانه في اختيار الألفاظ الموحية بالمراد»[٤].

ومن شعر محمد الشاذلي الذي ساجل فيه الأمير قوله في الغزل[٥]:

أيا أهل فن الطبِّ باللهِ خبِّروا
أيوجد للصبِّ النحيل دواءُ؟
نهكت سقاماً لم أجد لي شافياً
وقلبي من غير الخليل هواءُ
كلفتُ بها وهي الفريدة والتي
تجمَّع فيها الحسن وهي ضياءُ
ولا عيب فيها غير فرط دلالها
وفي القلب منها للتباعد داءُ
أريدُ وصالاً وهي تقصد ضدَّهُ
أيُمكن للضدّين ثمَّ لقاءُ؟
واسأل مِنْ ربِّي اللقاء فإنَّهُ
قدير، ولي في ذي الجلال رجاءُ

تبدأ هذه الأبيات بأسلوب النداء فالمنادي يتوجه بالنداء إلى أهل فن الطب باعتبارهم منادى، وهو متضمن لمعنى الشمول والعموم حيث توجه بهذا النداء إلى

جميع أهل الطب دون استثناء ولم يقتصر على طائفة دون أخرى بل كل من له علم بهذا الحقل المعرفي يشمله النداء، وانتقل إلى أسلوب القسم مستحلفاً المنادي «أهل الطب» أن يخبروه وفي ذلك طلب الإجابة عن الاستفهام الآتي: «أيوجد للصب النحيل دواء؟»، والصب العاشق الذي غلبه الهوى وأفناه الغرام وأنحله الهيام والوله يستفهم عن الدواء الذي يمكنه شفاء المحب، ثم يسرد ما عاناه في حبه فأنهكه المرض ولم يجد من يداويه بل يقر بأنه ليس من مُشافٍ إلا خليلته فبدونها قلبه لا معنى له فهو هواء، ثم ينتقل إلى حاله معها فهو كلف بها، ولا يرى سواها من النساء جديرة بحبه لأنها فريدة الحسن بل «هي ضياء»، وفي هذا يلاحظ توظيفه للصورة الشعرية التقليدية في بنائها القائم على خاصية التشبيه البليغ فاستغنى عن أداة التشبيه وذكر المشبه «هي» الضمير الدال على الحبيبة «والمشبه به» «ضياء» الدال على حسنها وجمالها، وبذلك أقامها مقام الضياء بل هي الضياء لما في الضياء من وظائف جمالية أهمها تبديد الظلمة ومشمولاتها ذات الإيحاء السلبي كالسقام والحزن والشعور بالوحدة وسوى ذلك..

ثم ينتقل «الراوي» - وأُفضّل في هذا المجال استعمال مصطلح «السارد الشعري» - إلى الحديث عن أوصافها مقراً أنه ليس فيها عيب إلا فرط دلالها وتمنعها وكل ما يترتب على الدلال من سلوك وقد أورث بعدها في قلب السارد داء لا يشفيه سوى وصلها والقرب منها لذلك تراه يحاكي الشاعر الفارس أبا فراس الحمداني في حواره مع حبيبته وهو يقول:

مُعَلِّلتي بالوصل والموت دونَهُ
إذا متّ ظمآنا فلا نزلَ القَطْرُ

فيقول الشاذلي:

«اريد وصالاً وهي تقصد ضدَّهُ
ايُمكنُ للضدّين ثَمَّ لقاءُ؟»

ومع كل ما واجهت به من تدلل وتمنع وابتعاد فإن السارد الشعري لم ييأس وظل الأمل يراوده في وصلها وراح يسأل المولى تبارك وتعالى لقاءها لأنه يثق في قدرته ويؤمن به ويرجوه، وفي سياق المساجلات الشعرية تأتي أبيات الأمير عبدالقادر للإجابة عن سؤال محمد الشاذلي بخصوص دواء الحب فهو يقول[٦]:

سـألتُ رجـال الطبّ أخـبـر كلّهم
وهـم أهـل تجـريـب وأهـل ذكـاءِ
بأنّ سـقـيـم الحب هيـهـاتَ مـا لَهُ
دواء إذا مـا الحِبّ أصـبـح نـائي
عـسى ولـعلّ الله أن يـبـرد الأسى
فـإنّ رجـاء الوصـل بـعض دواءِ
ولـو لـم يـكن لـلعـاشـقين تـقـرّبٌ
لوقت وصـال، مـا بقـوا لمسـاءِ
وإن دام هـجـر الحِبّ، أو زاد بـيـنـهُ
فـذلكَ داء لـم يُـزَلْ بـشـفـاءِ
وفي مَن مـضـوا في شـرعـة الحب والـهـوى
لـه أسـوة، فـليـصـبـرنْ لبـلاءِ

ومثلما بدأ الشاذلي أبياته بالنداء لأهل الطب فإن الأمير السارد في الخطاب الممثل بضمير تاء الفاعل في «سألت» يهرع إلى أهل الطب طالباً دواء لعلاج صاحبه مما أصابه لكنهم خيبوا أمله بإجابتهم أنه ليس للحب دواء وبخاصة إذا عسر اللقاء وبعد المزار ولذلك راح الأمير يشجع صاحبه العاشق الوله بالصبر دون قطع الرجاء في الوصال.

يُجمل أدونيس ما اتفق عليه النقاد العرب من آراء حول الشعر العربي في بدايات عصر النهضة ويذكر ما سجلوه بشأن محمود سامي البارودي بأنه يمثل في شعره جملة من القضايا الهامة منها:

أ - جلال القديم وفطرته.

ب - الروح العربية الخالدة.

جـ - اليقين الكامل باستمرار المجد العربي القديم.

د - الدليل الكامل على أن الحاضر سيتبدد أمام نور الماضي التليد.

هـ - الثقة الكاملة بالتراث العربي والشخصية العربية ولكن لهذا الوضع النفسي -

القومي ما يواكبه على الصعيد الفني ويتمثل فيما يلي:

أ - الصياغة المتقنة.

ب - مجاراة القدماء ومحاكاتهم.

جـ - الاعتراف بالقدماء على أنهم أنبياء الشعر ومن ثم الاعتراف بأنه «لابد من متابعتهم والاستمداد من مناهلهم.

د - احترام القيود القديمة من القواعد النحوية والبلاغية والألفاظ والوزن.

هـ - عدم التعقيد في الأسلوب.

و - تَمثّل أفكار القدماء وصورهم وعواطفهم أيضاً، لأن العاطفة في نظرهم منشؤها الطبيعة، والطبيعة ثابتة لا تتغير، ومن ثم لا مجال لتغيير العواطف، فالأدب الكلاسيكي (الاتباعي) السليم هو ما التزم عواطف الأقدمين»(٧).

لقد جسد البارودي كما جسد سواه من شعراء القرن التاسع عشر جملة من المعايير التي سارت عليها القصيدة العربية القديمة في بنائها وتشكيل جمالياتها أسلوبياً ودلالياً، واستطاع هؤلاء الشعراء بعث القصيدة في مختلف مستوياتها ومكنوا اللغة العربية الفصحى من الانتشار فاستعادت ألقها وظهرت بوادر الوعي القومي بنشر ثقافة أصيلة.

إن معارضات الشعراء في القرن التاسع عشر واقتباساتهم وتضميناتهم عديدة ومتنوعة وتتجلى هذه المعارضات بصورة مباشرة وغير مباشرة، وأحياناً تظهر في التصرف في المعاني وتلوينها وتجديد الصور الشعرية وتحويرها والتنويع في تشكيلها الأسلوبي، وأحياناً يوظفون الألفاظ الدالة على المكان في البيئات القديمة، ويحمّلونها رموزاً ودلالات تناقض المعنى الأول ويخالفونه بالتحوير فيه زيادة أو نقصاناً، ويوردون بعض الصفات المشتركة في الشعر القديم ويعيدون نسجه بما يتفق مع القدماء في الأوزان والقوافي والموضوعات والألفاظ والمعاني، وهم يسعون من خلال ذلك إلى تأكيد تمثّلهم للشعر القديم، وقدرتهم على تجاوزه، وذلك إثباتاً لأصالة إبداعهم الشعري، وما أنجزوه من أشعار تدل – في كثير منها – على قدراتهم الشعرية وكفاياتهم في نسج الخطاب الشعري وانسجام بناه والتحام أجزائه وكثافة حمولته الدلالية والجمالية والمعرفية.

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى ظاهرة التناصّ لتأكيد امتداد الشعر القديم في أشعار الشعراء الذين عاصروا الأمير عبدالقادر من أمثال البارودي وناصيف اليازجي وسواهم، وما نشير إليه يتضمن بعض ملامح التأثر بالشعر القديم سواء في اللفظ والمعنى أو الصورة الشعرية نسجاً وصياغة أو الأوزان والقوافي وما يدخل في مكونات الخطاب الشعري بشكل مباشر أو غير مباشر، والجدول الآتي يتضمن ذلك ويدل عليه وإن كان لا يحوي جميع ما وظّفه البارودي في مجال التناصّ أو تفاعل النصوص وتداخلها.

الشاعر القديم وشعره	البارودي وشعره
- عنترة:	
هل غادر الشعراء من متردَّمِ ام هل عرفتَ الدار بعد توهّمِ	كم غادر الشعراء من متردّمِ ولربّ تالٍ بذّ شاوٍ مُقدّمِ
- النابغة:	
محطوطة المتنين غير مفاضةٍ ريّا الروادف بضّة المتجردِ	من كل ناعمة الصبا بدويةٍ ريّا الشباب سليمة المتجردِ
- زهير:	
وقفتُ بها من بعد عشرين حجّةً فلأياً عرفتُ الدار بعد توهّمِ	فلأياً عرفت الدار بعد ترسّمِ أراني بها ما كان بالأمس شاغلي
- زهير:	
ومن هاب أسباب المنايا ينلنَهُ ولو رام أسباب السماء بسلّمِ	وللموت أسباب ينال بها الفتى فمن بات في نَجْد كمن بات في وَهْدِ
- السموأل:	
إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضُهُ فكلّ رداءٍ يرتديه جميلُ	فما الفقر إنْ لم يدنس العرض فاضحٌ ولا المال إنْ لم يشرفِ المرء ساترُ

- أبو نواس: ...

أجارة بيتينا أبوك غيور

ولو كنتُ أدركتُ النواسي لم يقلْ
أجارة بيتينا أبوك غيورُ

- المتنبي:

واحتمال الأذى ورؤية جانيهِ
غذاء تضوى به الأجسامُ

فلا تعترفْ بالذلّ خوف منيّةٍ
فإن احتمال الذلّ شرّ من القتلِ

- المتنبي:

لا افتخار إلا لمن لا يضامُ
مُدْرِك أو محارب لا ينامُ

إذا المرء لم يدفعْ يد الجور إنْ سطتْ
عليه فلا يأسفْ إذا ضاع مجدُهُ

- المتنبي:

ذريني أنل ما لا يُنال من العلا
فصعبُ العلا في الصعب والسهلُ في السهلِ

أرى السهل مقروناً بصعب ولا أرى
بغير اقتحام الصعب مُدْرَكَ السهلِ

- المتنبي:

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجتُهُ
ما فاته وفضول العيش أشغالُ

وتخليد ذكر المرء بعد وفاتِهِ
حياة له لا موت يلحقها بَعْدُ

- المتنبي:

ما كل ما يتمنّى المرء يدركُهُ
تجري الرياح بما لا تشتهي السفنُ

فما كلّ ما تهواه يأتيك بالمنى
ولا كلّ ما تخشاه في الدهر يطرقُ

- قطري بن الفجاءة:

سبيل الموت غاية كل حيٍّ
فداعيه لأهل الأرض داعي

كــل حــيٍّ ســيمــوتُ
ليس في الدنيا ثبوتُ

- أبو فراس:

أراك عصيَّ الدمع شيمتك الصبرُ فكيف يعيب الناس أمري وليس لي

أما للهوى نهي عليكَ ولا أمرُ ولا لامرئٍ في الحبّ نهي ولا أمرُ

طربتُ وعادتني المخيلة والسكرُ

وأصبح لا يلوي بشيمتيَ الزّجرُ

إن الجدول المشار إليه يدل على هيمنة الصورة الشعرية القديمة التي جعلها الشاعر مرجعاً في تشكيله الشعري واستثمرها في بناء قصائده، ومثلما حاكى القدماء وقصائدهم في الألفاظ استخدم معانيهم وموضوعاتهم وأساليبهم وقد بلغت محاكاة القدماء عند الإحيائيين مستوى تمثّل مواقفهم من الشعر وتبني علاماته السيميائية وطرائفه الأسلوبية ومجاراة القدامة ومعاييرها الشعرية وخصائصها الجمالية وذائقتها الفنية. يقول البارودي متمثلاً موقف أبي نواس من الأطلال ومظهراً مدى قدرته على المعارضة والتقليد:

«مالي وللدار من ليلى أُحَيّيها

وقد خلتْ من غوانيها مغانيها

دعِ الديار لقوم يَكلفون بها

واعكفْ على حانة كالبدر ساقيها

كم بين دائرة أَقْوَتْ معالمها

وبين عامرة تزهو بمن فيها

هيهات ما الدار تُشجيني بساحتها

وإنّما الدار تُشجيني بمن فيها

فَخلِّ هذا وخُذْ في وصف غانيةٍ

سَرَت بحلوان في قلبي سواريها

يذكر إبراهيم السعافين أن: «هذه الدعوة ليست نتيجة ردة فعل لإفراط الإحيائيين في الحديث عن الحياة البدوية ومظاهرها بقدر ما هي إمعان في تقليد القديم أياً كانت وجهته وهدفه.

إن دعوة الإحيائيين إلى طرح الوقوف على الأطلال وبكاء المنازل والديار ليست دعوة إحساس بالمعاصرة إحساساً يقتضي معايشة الحياة وهمومها الحاضرة وإنما تنطلق من دوافع الرغبة في التقليد ولو كان هذا التقليد يناقض الطابع العام لتقليد القصيدة العربية ولا ينسجم معه»(٨).

تتناصّ أبيات البارودي مع أبيات أبي نواس وتستعيد موقفه من الأطلال والحياة البدوية وتجلياتها في الشعر العربي القديم ويوظف البارودي الأطلال بالدلالة نفسها التي ترمز إليها من معاني الموت والفناء، ويدعو الراوي فيها إلى الإقبال على الحياة ولذائذها من خلال توظيف رموز لحانة وساقيها وما فيها من زهو ومتعة، وتجسد هذه الأبيات ثنائية ضدية قوامها: «الموت الحياة» وما يتفرع عنها من فناء وبقاء. وتشكل المرأة في قصيدة البارودي شخصية هامة لها فعل التأثير، ويبدو ذلك من خلال عدوله عن كل شيء وإضرابه عما كان فيه إلى وصف الغانية التي تحولّت إلى موضوع سيميائي سخّر له الفاعل كل طاقته للفوز به

ومن شعراء هذا العصر ورواده الشيخ يوسف الأسير وهو ابن السيد عبدالقادر الحسيني الأسير، ولد في صيداء سنة ١٨١٠م وتلقى في وطنه مبادىء العلوم ثم انتقل إلى دمشق لمواصلة دروسه ثم رحل إلى مصر وأخذ العلوم العقلية والنقلية عن علماء الأزهر. ومن آثاره الأدبية التي خلفها شرح أطواق الذهب للزمخشري وكانت وفاته سنة ١٣٠٧ هـ كانون الأول سنة ١٨٨٩م وللشيخ يوسف الأسير موشحات وقصائد متفرقة وأبيات حكمية جمعها في ديوانه «الروض الأريض» الذي طبع في بيروت سنة ١٣٠٦هـ. ومن أقواله الحسنة ما وصف به الشعر الجيد وناظمه(٩):

خليليّ قـــد جـــدَّ في الناس شـــاعـــرٌ

وليس له بيت من الشـــعـــر عـــامـــرُ

واحسن شعر ما نراه مُهذّباً
بليفاً به يلتذ بادٍ وحاضرُ
به تطرب الاسماع من كلّ مُنشدٍ
وتجري به الامثال وهي سوائرُ
ولم ير غبناً من شراه بمالِهِ
وفيه بلاشكً تُسَرُّ السرائرُ

ذكر الشعراء العرب منذ القديم موضوع الشعر وكنّوا عنه بالأبيات أو القوافي وأقاموا للشعراء منهم الأفراح تكرماً واعتزازاً وبقي هذا الاحتفاء بالشعر إلى يوم الناس هذا، والشيخ يوسف في هذه الأبيات يشيد بالشعر ووظائفه مقدماً في ذلك صوراً شعرية جامعة بين التقليد والتجديد، وكان الابتداء بكلمة «خليلي» والخليل الصديق الخالص والناصح وقد ابتدأ كثير من الشعراء العرب قصائدهم بهذه الكلمة ومنهم الأمير عبدالقادر ذكرها في قصيدة وجهها إلى الشيخ محمود الحمزاوي مفتي دمشق فقال[١٠]:

«خليلي اتانيَ منكَ الكتابُ
فللّه دركَ ما اجملَهْ»

وصور الشيخ يوسف في هذه الأبيات إعادة لنسج القدماء وتقليد في الموضوع والمضمون.

ومن مدحه قوله في أسرة بني العطار في دمشق[١١]:

يا بني العطّار يا عطر دمشقِ
قد ملكتُم بمزيد اللطف رِقّي
فاح في الكون شذاكم فائقاً
طيب ورد الروض في نشر ونشقِ
أسَماءُ المجد سامٍ فرعكُمْ
ولكم اصل نما من خير عِرقِ

طفلكم نجم وبدر كهلكمْ

ثم إنّ الشيخ منكم شمس أُفْقِ

يا بدور الشام يا أهل العلا

ضوءكم لاح بغرب وبشرقِ

سُدْتُم الناس بعلم وتقًى

وبمعروف وإحسان ورِفْقِ

فإذا رام مجاراةً لكُمْ

ذو اعتلاء فلكم أقصاب سبقِ

حبّذا الأسرة أنتم في الورى

يا سراة أحرزوا كلّ ترقّي

أنا لا أبرح أشدو باسمكم

حاكياً في وَرَقي تغريد وُرْقِ

زادكم ربّي علوماً وهدىً

مَعْ رغيد العيش في أوسع رزقِ

تبدأ هذه القصيدة بتوجيه الخطاب إلى بني العطار التي يشتق منها ريح العطر ويسبغه على المكان دمشق والكلمات التي وظفها كلها تدل على جو من اللطف والرقة والمسلك الحضاري الراقي ومنها: «العطار، العطر، اللطف، الرقة، فاح، شادكم، طيب، ورد الروض، نشر، نشق، المجد، سام، أصل، نما، خير عرق، العمل، تقى، معروف، إحسان، رفق،...» وقد نسج هذه الألفاظ في تراكيب متسقة وبناء منسجم فبدت القصيدة لوحة فنية متماوجة الألوان ومعبرة عن قيم إنسانية وفضائل تجسدت في أسرة عربية عريقة كانت مثالاً نموذجياً لخلية اجتماعية ناضجة حضارياً وإنسانياً والشاعر يهدف من وراء الإشادة بهذه الأسرة إلى اقتداء الأسر الأخرى بها في الفضل والنبل وتلك وظيفة الشعر الهادف إلى ترقية إنسانية الإنسان، وقد ورد في القصيدة كثير من الجناس مثل (نشر، نشق/ أسماء، سام) وبعض الصور التراثية مثل (بدور الشام) (أهلا العلا) (سدتم الناس) (رام مجاراة..).

وافتتح رثاء شريف بقوله (١٢):

إنّمـــا مـــوتتي كـــإطلاق أســـري
حـــيث إنّي لرحـــمـــة الله أســـري
إنّ أكـــــــدار هـــذه الـدار يـتـلـو
بـعـضـهـا الـبـعـض كـامـواج بحـرِ
الـفتْ انـفس الـبـرية أجـســـا
مـــاً ودنيـا قـد فـارقـتـهـا بحـبـرِ
هُمُ فـــيـــهـــا مـــثل الاجنّة في الأر
حـام يُسـتـخـرجـون منهـا بقـسـرِ
وهـي كـــالـفُلْكِ قـــد أُعِـــدُّ لنقلٍ
او هـي الجـسـر قـد أُعِـدُّ لـصـبـرِ
أنس الـغـافلون فـيـهـا وأُنسـوا
أنّهـــا لا تـكـون دار مَـــقَـــرٍّ
لـو درى الـغـافـلون فـيـهـا بقـاءً
ايقـنـوا انّهـم بـاعـظـم خُـسْـرِ
هي دار الـسـلام مـا تـشـتـهـي
الانـفس فـيـهـا من كلّ خـيـر وبِرٍّ
لا يملّ الإنـسـان فـيـهـا مـقـامـاً
إذ تـخـلّـتْ مِنْ كـلّ شـرّ وضُـرٍّ

قصيدة الرثاء في العربية وقفة تأمل عميقة في الموت ومآل الذات إلى الفناء، ولكنها ليست تجسيداً لليأس والقنوط بل هي تحريض على عمل الخير وتعميق البعد الإنساني في الإنسان، وقد حشد الشاعر في القصيدة كثيراً من ألوان البديع والبيان فاستعمل الجناس في البيت الأول (أسري/ أسري) كما استعمل الطباق بذكر (الخير والشر والبر والضر..).

وللشيخ يوسف مراسلات نثرية وشعرية مع أدباء زمانه تجدها في تآليفهم كالشيخ إبراهيم الأحدب وأحمد أفندي الشدياق، وقد مدحه الشيخ ناصيف بقصيدة يقول فيها(١٣):

أسير الحق في حكم تساوى
فما يدري الحبيب من البغيضِ
يُقلّب في المسائل كلَّ طرفٍ
ويَلقى الناس بالطرف الغضيضِ
إمام الشعر يبتدع القوافي
ويأمن دونها حول القريضِ
يقلّ له الثناء ولو أخذنا
قوافيه من الروض الأريضِ

ومدح الشيخ ناصيف فيه من ألوان البديع ما كثف شعرية أبياته ومن ذلك الطباق في الحبيب والبغيض، وطرف وبالطرف كما يوظف التناص مع شعر عنترة:

«واغضّ طرفي ما بدتْ ليَ جارتي
حتى يواري جارتي مأواها»

وعاصر الأمير عبدالقادر الجزائري شعراء كثر كانوا يبادلونه الشعر مدحاً وإخوانيات ومن هؤلاء الشعراء الشيخ إبراهيم الأحدب، وكان مولده في طرابلس الشام سنة ١٢٤٢هـ (١٨٢٦م) وطلب العلوم اللسانية والأدبية منذ نعومة أظفاره فبرع فيها. ثم عكف على التدريس في طرابلس وبيروت فعدّ فيهما من نوابغ عصره فتحلّق حوله الأدباء وكانت وفاته في رجب سنة ١٣٠٨هـ (١٨٩١م).

قال الشيخ إبراهيم الأحدب يمدح الأمير عبدالقادر الجزائري(١٤):

إنّي بمدح ابن محيي الدين ذو هممٍ
غدا نظامي بها في أرفع الدرجِ
وفي مآثر عبدالقادر اطّردتْ
ابيات شعري فراقتْ كلّ مُبتهجِ

غـــوث النزيل وغــــيث فـــيض نائلِهِ
من الأنامل يجـــــري الدرّ في خلجِ

شـمس انارتْ بلاد الشـرق فـابتـهـجتْ
ســورية بسناها الفـــائق البـــهجِ

في الكون آثاره كـالمسك قــد نفــحتْ
إلا لمزكــــوم طبـع عُــــدَّ في الهَـــمَجِ

للّه غــرب حــســام منه قــد شـــهـدتْ
في الغـــرب آثاره كـــالصـــبح في البَلَجِ

لا زلتَ تُهـــدَى لكَ الأمــــداح مـــا طلعتْ
شــــمس بنورك تُـغنينا عن السُّـــرُجِ

وللشيخ إبراهيم الأحدب مدح كثير في الأمير عبدالقادر سجله ابن الأمير في كتاب «تحفة الزائر»، (ص ٤٤٥ إلى ٤٦٤)، وفي هذه القصيدة المدحية يرى الشيخ أن الممدوح يعلي من شأن الشاعر لعلو مكانته وثبات مقامه بين الأنام لأنه مكن للقيم الفاضلة التي تنشدها الإنسانية وهي الدفاع عن الحق والتضحية في سبيله وقد قضى الأمير شوطاً طويلاً من عمره في ساح الوغى مجاهداً في سبيل الله ومدافعاً عن حياض الأمة. «فالسارد الشعري» في الخطاب يقر بجودة شعره ورقته وإثارته للبهجة والإدهاش لأنه قيل في ممدوح بلغ درجة الغوث وهي مرتبة صوفية عالية يؤتاها الأطهار، وهو غيث يسقي النفوس العطاش بفيضه، وهو كنز من الدر في الخلجان تغني المحتاجين إلى علمه ونبل شيمه، وهو شمس تضيء البقاع التي تحل بها وقد أنار الشام وبلاد الشرق، والشاعر هنا يستلهم صور الشعر العربي القديم في وصف الممدوح بالشمس والكواكب الزاهرة من ذلك قول النابغة: «**كأنك شمس والملوك كواكب**»، ويشير إلى شيوع خبر الأمير بين الأنام وكيف عمت أخباره الطيبة فتسابق الشعراء يمدحونه ويشيدون بخصاله وهم من خلال مدح الأمير يمدحون الرجل المثال ويعززون قيم الفضيلة ويروجون لها ويلمحون إلى تمثلها وتكريسها في الأجيال.

كان الشيخ إبراهيم اليازجي مالكاً لناصية اللغة وتجلّى ذلك في حسن تنسيقه الألفاظ ووضع الكلمات مواضعها والتحسب لوقعها في الأذن والمخيلة، وقد لجأ إلى أساليب البلاغة والبديع بشكل ينمّ على مهارة قل نظيرها فمن ذلك استعماله الجناس في كثير من المواضع ومن ذلك قوله في مطلع قصيدته الطويلة في أول عهده بقسطاكي الحمصي:

عَرِّجا في ربوعها وسَلاها
كيف تسلو مُتَيَّماً ما سَلاها

وهنا الجناس تام بين ما جاء في عروض البيت، ومعناه «اسألاها»، وما ورد في ضربه ومعناه «نسيها»(١٥)، ومرجعيات الصورة الشعرية عند إبراهيم اليازجي يغلب عليها استثمار التراث الشعري العربي القديم ويوجد إلى جانب الصور التراثية في شعره ملامح من التجديد في الصور الشعرية وبخاصة في الموضوعات الحديثة والتي تنمّ على دقة ملاحظة الشاعر وعمق شاعريته وتحكمه في صناعة الشعر وجمالياته.

وللشيخ إبراهيم اليازجي أبيات تناول فيها موضوعات حديثة وشكل من بنائها صوراً حديثة، فوصف دقائق الساعة وحركتها ودورانها وإنذارها بضغط الزمن أو فقده ويتساءل في حيرة عن البعد الوظيفي للساعة فهي لا تحصي الزمن بصورة عشوائية وإنما تُحصي أعمار البشر.

وفي ذلك يقول(١٦):

ومحصيةٍ إعمارنا كلّما انقضتْ
لنا ساعة دقّتْ لها جرس الحزنِ
فيا بنتَ هذا الدهر سِرْتِ مسيرَهُ
فهل انتِ دون الناس منه على أمْنِ؟

وهو يتألم لذهاب الزمن وهربه منه لأن انقضاءه دالّ على انقضاء الأعمار ولذلك ترى للحزن جرساً بتعاقب الساعات وانقصائها ويشير إلى ما هو مقدر للإنسان من عدد سنين يعيشها في هذه الحياة، لذلك انزاحت الوظيفة الطبيعية للساعة وهي

الإشارة إلى الزمن إلى وظيفة الإنذار بمرور الوقت والحزن على ما ينتظر الإنسان من فناء وزوال، ويلاحظ أن الساعة لا تقوم بدور إحصاء الأعمار فقط بل تقوم بإنذارها، ويسمي القائم بالإنذار «جرس الحزن»، وهو ينبّه الإنسان إلى قصر الحياة وينذر بانقضاء ما في الحياة من لحظات للفرح والأنس ثم يشخّص الساعة ويؤنسنها فيوجه إليها الخطاب منادياً «فيا بنت هذا الدهر» التي تسير وفق قوانينه بحياد تام، ويسألها هل هي آمنة على نفسها من غوائل الدهر وحوادثه، وهذه الصورة جديدة وإن كان موضوع الحديث عن الدهر مطروقاً في الشعر العربي بكثرة.

ومثله حسن قوله في عود طرب(١٧):

وعود صفا الندمان قِدماً بظلّهِ
وما برحتْ تصفو لديه المجالسُ
تعشّقه طير الأراكةِ أخضراً
وحنّ عليه ريشه وهو يابسُ

واليازجي تحدث في موضوعات جديدة كثيرة وإن كان الشعر العربي تناولها فإن تشكيل الصورة عند اليازجي فيه جدة، ومن ذلك حديثه في البيتين السابقين عن العود ووظيفته في مجالس الندماء وإشاعة لذة السماع ونشوة الأنغام وصفاء السرائر والطباع وحنو الطير الصادحة المغردة عليه وهي في أوكارها وريشها يداعب أوتاره، وفي هذه الصورة عمق رؤية ونفاذ بصيرة وإحساس بالجمال والكمال.

☆☆☆☆

٥ - ملامح المعجم الشعري

المعجم الشعري يمثل أحد عناصر الخطاب الشعري الأساسية وهو مُكَوِّن من مكوناته، ومن خلاله يتم رصد الخصائص البنيوية والوظيفية للمادة الشعرية كما يكتسب المعجم أبعاده الدلالية والجمالية من اختيار بنياته مع مراعاة طرائق توظيفها وتشكيلها في السياقات الأسلوبية والعلامية ومدى تعبيرها عن مقاصد يتحدث فيها.

تُدرك الأبعاد الدلالية للمعاجم الشعرية من توظيف إجراء الحقول الدلالية لأنه إجراء يُمكنّ من تحديد البنى الداخلية للدوالّ والمدلولات ويكشف عن العلاقات المحورية الرابطة بينها، وبذلك يمكن تصنيف المعاجم في الخطابات الشعرية عند شاعر أو مجموعة من الشعراء، كما يمكن ضبط الخصائص الشعرية لاتجاه من الاتجاهات الشعرية أو فترة من فترات تاريخ الأدب والشعر، وذلك يتم عبر ضبط الألفاظ التي تتمحور حول معجم واحد أو عدد من المعاجم وذلك برصد تواترها ومدى تكريرها في الخطاب الشعري وما يدخل في سياقها دون إغفال الكيفية التي شكّلت بها لأنها خارج إطار البنية التركيبية والتصويرية لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها الشعرية، ومن هذا المنظور يمكن القول بأن توظيف المعجم في الخطاب الشعري يختلف عن توظيفه في السياقات اللغوية العادية ومقاماتها، ففي هذه المقامات الوظيفية والاستعمالية والاستهلاكية يظل المعجم في سياقه التركيبي رهين المقام والظرف والمناسبة والغاية بينما استعمال المعجم في الخطاب الشعري يُمكّنه من فقدان مرجعياته وبذلك يكون معجماً مفارقاً للمألوف والمتعارف عليه وتتعدّد تأويلاته ومعانيه بحسب المناهج التي تتناول الخطاب الشعري بالوصف والتحليل وتتعدد مستويات تلقيه بحسب كفايات قرائه، وتتعدد معاني الدوالّ فيه بحسب طرائق التشكيل الشعري وإمكانات التأويل.

تؤكد ملامح المعاجم الشعرية المهيمنة في موضوعات الشعر في القرن التاسع عشر تصرّف الشعراء في عملية إنشاء قصائدهم وفق بنية اللسان العربي ونظامه، كما تبين بأنهم كانوا يختارون من الإمكانات المتاحة في اللغة لتشكيل صورهم الشعرية وفق القيم الجمالية التي كرستها الذائقة العربية في بعدها الإنساني والحضاري وما سنته شكلاً من أشكال التعبير الشعري وضرباً من ضروب الوعي الفني.

إن ملامح المعاجم الشعرية في القصيدة العربية تُظهر مجال الاختيار الذي يُعدّ أساساً في عملية الإبداع والصنعة الشعرية، ولذلك يَظهر توظيف الألفاظ الحضارية وتَبرز ملامح المعاجم الشعرية من خلال طبيعة الكلمات التي كان حضورها كبيراً ومتواتراً في الشعر وهي في سياقات تحدد طبيعة الموضوعات والمضامين.

غير أن الأمر لا يتوقف عند حدود اختيار الكلمات وتواترها وكثافة استعمالها، وإنما يتجاوز ذلك إلى مدى قدرة الشعراء على تشكيل ما يختارون من كلمات في بنى تركيبية سعياً إلى صياغة صور شعرية نموذجية تناسب ما يطمحون إلى التعبير عنه جمالياً وفنياً.

إن المعاجم الشعرية المهيمنة في شعر القرن التاسع عشر هي معاجم: الإنسان والطبيعة والحيوان، وما يدخل في سياقها من مفاهيم وتصورات وإيحاءات، ولعل معجم الإنسان كان أكثرها تواتراً وكثافة، وهو لا يكاد يفارق موضوعاً من موضوعات شعر المرحلة وبخاصة ما جاء في المدح والغزل والفخر والرثاء بالإضافة إلى ما يدخل في مجال هذه الموضوعات..

يعود ثراء المعجم الشعري للقصيدة العربية في القرن التاسع عشر إلى عدد من المرجعيات أهمها:

- الاعتماد الأساسي على معجم الشعر العربي القديم من العهد الجاهلي مع التركيز على أزهى عصور الشعر من خلال توظيف جماليات التشكيل الشعري.

- الاستثمار المناسب للمعجم القرآني وما في آيات الذكر الحكيم وتوظيفها بأساليب متنوعة، واتخاذها رافداً في المقامات التي اقتضت تضمينها.

- توظيف الحديث النبوي الشريف حسب الاقتضاء.

- استغلال الإرث الصوفي شعراً ونثراً واعتماد المعجم الصوفي في الخطابات التي انجزت لهذا الغرض.

ومن خلال متابعة المعاجم الشعرية في شعر القرن التاسع عشر تبيّن بأن المعجم هو أساس أي نص لأنه يحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية والشروح الشعرية قديماً وحديثاً، وعُدَّ مركز البحث في البنى التركيبية والدلالية ولذلك كان لابد من تناول المعجم الشعري داخل السياق الذي يرد فيه، ووفق هذا المنظور يكون تصنيف المعجم الشعري وتحليله.

«عاش شعراء النهضة من الإحيائيين حالة مرحلية نادرة، تَمَثُّلها شعرهم تمثلاً مبدعاً، فكانت استجابة لغتهم لفيوض عصرهم استجابة طوعية، تركت آثارها في آلاف المفردات اللغوية والعبارات الشعرية والمصطلحات الحضارية إلى جانب تمثُّلهم لجميع صيغ التعبير وقدراته التراثية، حتى تولدت لديهم قدرة على التزاوج العجيب بين لغة جيلهم المتفتحة على نوافذ الغرب والشرق وقنواتها المتعددة وبين لغة الشعر في سالف الأزمان، ففي شعر هؤلاء الرواد تقرأ العبارة الجاهزة المتلقاة، والجملة الشعرية المبتكرة، والمصطلح اللغوي المستحدث أو المترجم، فكانت معالم البداوة والحضارة وروح العصر وأجواء الشرق وبيئاته وحياة الغرب وتطورها تموج في عالم القصيدة الإحيائية، وكانوا مجددين في تقليدهم، مبدعين في معارضاتهم ومحاكاتهم، لأنه ليس تقليداً عابثاً، وإنما هو استشراف واستلهام لم يكن منه بد لمن يريد أن يروض القول ويكيفه لمستلزمات عصره وجمهوره»[1].

ومثلما وظف الشعراء العرب في عصر الأمير عبدالقادر المعجم القديم وظفوا المعجم الحديث، غير أن غلبة المعجم القديم وهيمنته على أشعارهم تؤكد نزوعهم المحافظ ودورهم الريادي في إحياء الشعر العربي وهو في أزهى عصوره وأرقى نماذجه الإبداعية.

التوظيف الشعري لمعجم الإنسان:

إن تصنيف المداخل المعجمية في أنساق بنيوية وفق علائق دلالية مشتركة يكون بحسب إجراء الحقل الدلالي الذي هو مجموعة من المفاهيم تنبني على علائق لسانية مشتركة ويمكن لها أن تُكوِّن بنية من بنى النظام اللساني.

ويتم تصنيف المعجم بحسب المعاني المعجمية وما بينها من روابط وعلاقات مرجعية، ومن خلال هذا التصور فإننا نجد أن المعجم الإنساني مهيمن على جل قصائد القرن التاسع عشر وهو يتجلى في موضوعات متنوعة وفي سياقات مختلفة لكنها تقوم على محور أساسي وهو الإنسان في علاقته بالكون وفي علاقته بالله وفي علاقته بالإنسان نفسه، وعبر هذه العلاقات التي تجعل من الإنسان قطباً مركزياً في

بنية الخطاب الشعري يمكن القول بأن جميع الموضوعات التقليدية في الخطاب الشعري العربي من غزل ورثاء ومدح وفخر وإخوانيات وسواها تدخل في مجال توظيف المعجم الإنساني لأن الإنسان هو أساس هذه الموضوعات جميعاً، وما توظيف المعاجم الأخرى إلا ضرب من ضروب الإغناء لمعجم الإنسان نفسه، فالمعاجم الأخرى ليست منعزلة، وهي ليست غايات في ذواتها وإنما علاقتها بالإنسان علاقة تجاذب وتكامل.

وقد أغنى الشعراء الإحيائيون معجم الإنسان في قصائدهم وعمّقوا دلالاته وأبعاده، ومن هؤلاء الشاعر عبدالله باشا فكري وهو أحد نوابغ الناشئة المصرية في القرن الأخير، ولد في مكة إذ كان أبوه محمد مرافقاً في الحجاز للجنود المصرية سنة ١٢٥٠هـ (١٨٣٤م) ثم نشأ في مصر وشبَّ في حضانة المعارف حتى تضلع من كل علم، ولما حدثت الثورة العرابية ألقي القبض عليه وبقي مدة تحت الاستنطاق إلى أن برئت ساحته، وكان الخديوي قد قطع معاشه فكتب إليه من قصيدة[٢]:

مليكي ومولايَ العزيز وسيّدي
ومَن ارتجي آلاء معروفه الغُمْرا
لئنْ كان اقوام عليّ تقوّلوا
بامرٍ فقد جاؤوا بما زَوَّروا نُكْرا
فما كان لي في الشر باعٌ ولا يدٌ
ولا كنتُ مَنْ يبغي مدى عمره الشرّا
فعفواً أبا العبّاس لا زلتَ قادراً
على الأمر إنْ العفو من قادر أحْرَى
وحسبيَ ما قد مرَّ مِنْ ضنك أشْهرٍ
تجرَّعتُ فيها الصبر أُطْعَمُه مُرّا
يعادل منه الشهر في الطول حقبةً
ويعدل منها اليوم في طوله شهرا
أيجهل في دين المروءة أنّني
أكابد في أيامكَ البؤس والعُسْرا

إن المعجم الشعري الذي بنيت عليه هذه الأبيات لا يكاد يختلف عما استعمله الشعراء العرب في قصائد المدح ومعظم الدوال والمدلولات لها امتداد مرجعي في التراث الشعري ويلاحظ أنها تشكل ظاهرة معجمية أساسها الإنسان في بعده الكامل باعتباره يمثل قيم الفضيلة والنبل.

فما لبث أن أعاده الخديوي إلى مقامه السابق فقال يشكره من قصيدة طويلة[٣]:

ألا إنَّ شكر الصنع حقٌّ لمنعم
فشكراً لآلاء الخديوي المُعظَّم

مليك له في الجود فضل ومفخرٌ
على كلّ مُنْهَلٍّ من السحب مُرْزِمِ

ساشكره النعماء ما عانقتْ يدي
يراعي أو استولى على منطقي فمي

فلا زال محروس الحمى مُتمتِّعاً
مع الخيرة الأشبال في خير أنْعُمِ

إن معجم عبدالله باشا فكري ثري بألفاظ ومعانٍ جاءت في تراكيب وصور شعرية تتجاوز حدود زمانها ومكانها، فهي ترجع إلى أصول بعضها جاهلي وبعضها من العصر الإسلامي أو العصر العباسي وبعضها محدث، ومن محدثه: «ما عانقت يدي يراعي» وهذه صورة محدثة فيها خروج عن المألوف وفيها شاعرية وإدهاش، فالعناق يكون بين الحبيبين العاشقين، أو بين الأم وطفلها وهما في منتهى درجات الحب والهيام والعطف، وقد جعل الشاعر من يده ويراعه حبيبين متعانقين لما بينهما من ألفة الحب وهذا دليل على معاشرة الكتابة التي هي وليدة هذا العناق النابعة من لحظات العشق والرغبة في التواصل، وما دامت حرفة الكتابة قاضية بعدم افتراق الحبيبين وهما اليد واليراع فإن شكر النعمة إقرار أبدي يسجله الشاعر في ذاكرة المحفوظ.

ولعلي لا أبالغ إذا قلت بأن الحكمة الآتية تذكر هذه القيم صراحة وتروج لها.

ومن حكمه قوله[4]:

إذا رُمتَ المروءة والمعالي
وإنْ تلقى إله العرش بَرًا
فلا تقربْ لدى الخلوات سِرًّا
من الأفعال ما تخشاه جهرا

تضع هذه الكلمة معالم المروءة والبر وترسم طريق الاهتداء إليهما، وهذا الطريق حسب الشاعر هو الالتزام بقيم الفضيلة والابتعاد عن الرذيلة في السر والجهر، ودوال هذا المعجم ومدلولاته تتمحور في مجال المعجم الشعري للإنسان بجميع مظاهره المادية والمعنوية.

ومعجم القيم الإنسانية عند شعراء القرن التاسع عشر لا يكاد يخرج عما ورد في ثنايا أشعار القدماء من ألفاظ ومعانٍ تكرس منظومة القيم التي أنتجتها الحضارة العربية عبر مختلف عصورها وكان لها حضور في أنواع متعددة من منجزها الثقافي.

وهو بذلك ينسجم مع مألوف الخطاب الشعري ويعد امتداداً له وبناء عليه لأنه لم يخرج على عمود الشعر، ومن القيم التي وظفها في معجمه الشعري ما يلي: «رمت المروءة، والمعالي، برًا، الفضل، المفخرة، شكر النعمة، العزيز، القدرة، العفو، الصبر، الشجاعة، القوة، الحلم، الكرم، النبل، المجد، الإيثار، النسب الشريف، الحكمة...». إن هذه الألفاظ تتواتر في شعر عبدالله باشا فكري – كما تتواتر في أشعار معاصريه – وبخاصة في قصائد المدح الذي تتمحور جميعها في الحقل الدلالي للقيم الفاضلة وهي نقيض لكل ما يشين الإنسان مظهراً ومخبراً، ماديًا ومعنوياً، وليست الألفاظ وحدها التي تُمكِّن من إدراك أبعاد معجم القيم أو سواه من المعاجم وإنما السياق الذي ترد فيه، ويلاحظ أنه بالإمكان إدراك ظاهرة القيم التي يتضمنها الخطاب دون الإشارة إليها ودون ذكر اللفظ الذي يدل عليها لأن السياق كفيل بالإيحاء بها، ولعل ذلك يتضح من قوله في الحكمة والصدق والوفاء والالتزام بالفضيلة في السر والعلن، وفي الخفاء والتجلي ومن ذلك قوله:

«فلا تقربْ لدى الخلوات سراً
من الأفعال ما تخشاه جهرا»

من غزل الشيخ ناصيف اليازجي ما يوحي بأنه يستلهم المعجم الشعري لشعراء الغزل العذريين في بعض المقامات وغزل الفرسان من أمثال عنترة وأبي فراس وسواهما، ومن الغزل قوله[٥]:

مِنْ غنج عينيكِ أم من لطف معناكِ
أيدي الهوى أوقعتْ قلبي باشراكِ
روحي فداكِ لقد أضنى هواكِ فتًى
ما كان يدري الهوى واللهِ لولاكِ
يا نسمة في الحمى مرّت بنا سحراً
طوباكِ يا ليتني إيّاكِ طوباكِ
هل تحملين إليها من صبابتنا
كما حملتِ إلينا عند مسراكِ
حكيتِ رقّة عطفيها ونفحتها
ولا نسلّم أنّ الفضل للحاكي

وهذه القصيدة في اثني عشر بيتاً وقد رصد فيها جملة من الألفاظ المشكلة لمعجم الغزل والحب ومنها: «الغنج، عينيك، لطف، معناك، الهوى، قلبي، الأشراك، روحي، فداك، أضنى، فتى، لولاك، يا نسمة، سحرا، طوباك، الصبابة، الرقة،...» وجل هذه الألفاظ وسواها يشكل معجم الغزل، وفي السياق نفسه نجد له قصيدة أخرى يقول فيها[٦]:

يا ليلةً سمح الزمان ببعضها
بعض السماح وليته لم يندمِ
قد كنتُ أرجو مثلها فبلغتُهُ
والحادثات تقول طرفك فاسْلمِ
حتّى دخلتُ الدار ساعة غفلةٍ
وعرفتُ ربع الدار بعد توهّمِ

فكأنّ كلّ الدهر مدة لحظةٍ
وكأنّ كلّ الأرض دارة درهمِ

ومنها:

عاتبتُها فاستضحكتْ وعتابها
جهل وكيف عتاب مَنْ لم تأثمِ
ما كنتُ اختار العتاب وإنّما
قد كان ذلكَ حيلة المتكلِّمِ

ومنها:

هيهاتَ اسلوها وقد ختمتْ على
قلبي بخاتم ثغرها المتبسِّمِ
لو لم يكنْ للشوق من سببٍ كفى
ذاكَ الوداع ومدّ ذاكَ المعصمِ
إنْ كان قتل النفس غير مُحَلّلٍ
قولوا لها فالوصل غير مُحرَّمِ

ويحتل معجم المرأة حيزاً كبيراً في الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد ورد هذا في قصائد الغزل وبذلك تكون معاجم الغرام والعشق والحب والهوى والجوى والهيام وما يدخل في مجالها تعبر عن علاقة الرجل بالمرأة وارتباطه بها وقد كان وجودها ضرورة في السياق الشعري، ومثلما تحدث الشعراء عن الجوانب الروحية والمعنوية تحدثوا عن الجوانب الحسية والمادية، ومنها جسد المرأة ومفاتنها فذكروا الخد والساق والجيد والشعر والعيون والأسنان والشفاه والريق والمبسم والحاجب والرموش والنظرة والردف والنهود، وتحدثوا عن عذاب الفراق والبعد والشوق والرغبة في الوصال، وجميع هذه المعاجم وُظِّفت في سياق شعري، لذلك كان لابد من النظر إليها في سياقها وعدّها مدلولات مفارقة لمرجعها، بمعنى أنه ليس من الضروري أن تعبر عن المرأة كما هي في الواقع وإنما يحتمل تعبيرها عن نموذج لامرأة مثالية بالغة درجة عالية من

الكمال والبهاء، ويمكن تفريع المعطى الدلالي لمعجم الإنسان إلى ما يأتلف وما يختلف مثل ذلك: المرأة = إنسان + بالغ + أنثى + عاقل + جميل + اجتماعي.

فمعجم المرأة بما يحمل من مواصفات تعمق البعد الإنساني فيها لا ينحصر ذكرها في قصائد الغزل بل تعدّاها إلى قصائد أخرى في موضوعات أخرى متنوعة، ومنها قصائد الفخر والفروسية والحماسة والتصوف والرثاء..

إنّ أغلب قصائد الشيخ قدور بن محمد بن سليمان المتوفى سنة ١٩٠١ في التصوف ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وديوان الشيخ لا يزال مخطوطاً، وقد عاصر الأمير عبدالقادر، يقول في التائية وعدد أبياتها ١٠٥ أبيات[٧]:

صلاتكَ ربّي والسلام على النبي
وإخوانه العظام أهل النبوءةِ
وآله وصحبه الشموس لديننا
وأشياخنا طراً وكلّ الأئمةِ
أيا صاحِ عما قد أتى من فياض من
تقدُّس عن فكر وكشف الحقيقةِ
تنزّه في سلطان عزّ جمالِهِ
له الطمس والبطون في الأحديّةِ
تجلّى فأبدى ما أراده ظاهراً
بدتْ شموس الجمال بالواحديّةِ
ولاح لنا مُحيّا وحدتنا بما
فازتْ به أقطاب الجموع بخمرةِ
فصاروا عيون السر كلّ بحانِهِ
ساقٍ بكؤوس الجمع أُولي المحبّةِ

ومنها:

وللجنّة الخضراء دخلتُ وكان لي
نعيم جمالها في مشهد رؤيتي
وفي أعلاها كان اجتماعي بأحمد
وبالصحب مع جمع أهل الولايةِ
رأيتُ من أقطاب شيوخ طريقنا
وحلّتْ ذواتهم بذاتي تجلُّتِ
أبو مدين والجيلاني وكذا علي
الجمَال والدرقاوي وابن عطيةِ
رأيتُ من أملاك كرام وأعلاهم
جبريل الأمين أي سفير الرسالةِ
ورسلاً عظاماً قد رأيتُ وقد حلّتْ
بذاتي ذوات بعضهم لوراثتي

وفي القصيدة حشد كبير لمصطلحات التصوف والمعجم المهيمن هو المعجم الصوفي ليس في هذه القصيدة فقط بل في مجموع قصائد ديوان ابن سليمان المسمى بـ «عقد لآلئ العرفان». وقد ذكر محمد السيد محمد علي الوزير في كتابه «الأمير عبدالقادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه»[٨] فقال: «إن خير من اشتهر من شعراء عصره على كثرتهم ابن زاكور بالمغرب ومحمد بن سليمان بالجزائر وعبدالغفار الأخرس بالعراق، ومحمد الشريف بالسودان وأخيراً الشاعران المبدعان المجددان في أغراض الشعر ونسجه على تفاوت بينهما لاشك ملحوظ وهما محمود قبادو بتونس المتوفى سنة ١٨٦٨م ومحمود سامي البارودي بمصر المتوفى سنة ١٩٠٤م»[٩]. وما يلاحظ في هذه الفقرة أن الباحث يذكر محمد بن سليمان في حين أن اسم الشاعر هو الشيخ قدور بن محمد بن سليمان ولعل الاسم الأول سقط سهواً.

أما ملامح المعجم الشعري في ديوان قدور بن محمد بن سليمان فلا تبتعد عن المعجم الصوفي بأنواعه شعراً ونثراً وهذا ما نلحظه في شعر الأمير الصوفي كذلك ومما يتردد في شعرهما من ألفاظ نجد ما يلي: (الصلاة، الإخوان، الشمس، الشهود، الجمال، الظاهر، الباطن، الواحد، الوجود، القطب، الرؤية، الشرب، الخمرة، السطح، الشاهد، الحاضر، الحضور، الغياب، السوء، السالك، الروح، الرجاء، الخلوة، الخشية، الحمد، الحكمة، الحقيقة، الحضرة، الحجاب، الجوهر، أسماء الأنبياء، أسماء المتصوفة، ليلى، سعاد، بثينة، التوكل، التوبة، التوحيد، التفاني، الفناء، التسبيح، التسليم، التسامح، الغوث، وسوى ذلك».

وقد تردد هذا المعجم في أشعار المتصوفة القدماء ومنهم ابن سبعين والحلاج ورابعة العدوية وابن الفارض وجلال الدين الرومي وعفيف الدين التلمساني وشعيب أبو مدين وابن عربي، كما تردد هذا المعجم في شعر الأمير عبدالقادر ومما يذكر في مجال التصوف[١٠]:

أيا حيرتي ما الذي أصنعُ
لقد ضقتُ ذرعاً فما ينفعُ
أكاد تراني منفطراً
جواهري مبثوثة أجمعُ
وطوراً أذوب كثلج بما
فال إلى أصله أنفعُ
وكلما قلتُ هذا مخرجٌ
يسد عليّ فما أطلعُ
فإنْ كنتَ غيراً أنا مشركٌ
وإن كنتَ عيناً فذا أفظعُ
وإنْ كنتُ لا ذا ولا ذا أنا
فكلّ النقيضين لا يرفعُ

وإنْ كـنـتُ ذاكَ وذاكَ انــا
فكل النقيضين لا يجـمـعُ
وأين تُسميـه لي ظاهـراً
إذا لـم يكـنْ برقـه يلـمـعُ
وأين تسميـه لـي باطنـاً
إذا كان هـذا هـو الـدفـعُ
وإن كـان لـي ظـاهـراً بـاطـنـاً
فـقـد جـمـع الضـدّ لي مـجـمـعُ
وكـل العـوالـم طـوراً انـا
انـا العـالـم الأكـبـر الأجـمـعُ
وطـوراً لا شـيء يُـقـال لَـهُ
فـقـيـر دعـاه فـلا يسـمـعُ
انـادي مـغـيـثـاً فـلا مُنجِـدٌ
ولا مَنْ يُجـيـر ولا يـدفـعُ

والقصيدة طويلة وعدد أبياتها سبعة وعشرون بيتاً وتتردد فيها مقولة الحيرة مرات عديدة وسببها هو البحث عن اليقين لتطمئن النفس وتستكين مما يراودها من أفكار وهواجس، ولعل هذا الهاجس المعرفي الذي كان يعيشه الأمير هو الذي دفعه إلى تحصيل العلم والمعرفة وهو الذي أهله لاحتلال مكان السيادة في المجتمع ووطنه مقام التقدير والاحترام وارتقى به إلى درجات النبل والكمال.

وفي سياق القصيدة السابقة يقول الأمير[11]:

يـا عـظـيـمـاً قـد تجـلّـى
كـلَّ مـجـل لـه مَـجْـلـى
انـتَ مَـبْـدَى كـلّ بـاد
انـتَ أبْـدى انـتَ أجْـلَـى

كـــــلّ مـــــن فــــي الــــكــــون أنــــتــــم
أنـــتَ مـــــــــولـى كـلّ مـــــــــــولـى

حــــــسنك البــــــاري تـعـــــالـى
أن نــرى عـنـده مِـــــــــثْـــــــــلا

كلّ حـــــسن مُــــسْـــتَـــعــــارٌ
مِنْ جـــــــمــــــــالٍ قـــــــد تَـدلّـى

وعدد أبيات هذه القصيدة ثمانية عشر بيتاً وقد حوت معجماً جمالياً صوفياً تواتر فيها كثيراً ومنه ما يلي: «الحسن، التجلي، العشق، العظمة، الباري، تعالى، الكأس، البدر، السقي، الدهر، البرق، الصبح، الليل، اللذة، النعمة...» وهذه الألفاظ تتواتر في الشعر الصوفي عند الأمير وسواه، وما يؤكد تواترها في جملة القصائد التي نظمها في موضوع التصوف نذكر النموذج الآتي حيث يقول الأمير في قدرة الخالق وبديع صنعه[١٢]:

يقـــولـون لا تنظرْ ســـعـــاداً ولا علوا
وعـــدِّ من الآثار، واقـــصـــدْ لمن تـهـــوى

فـــإنّكَ مكلوم الفـــؤاد مُـــتَـــيَّمُ
أخـــو جنّة، بل منهـــا داؤك ذا أدوا

وقـــد ملك الليل البـــهـــيم تَحـــرّقـــاً
كـــأنك ملســـوع، وحـــالكَ ذا أســـوا

فـــقلتُ أراني، مـــا أرى غـــيـــر من سبـــا
فـؤادي، ومن قـد ضـاعف الضـرّ والبلوا

نظرتُ إليـــه، والمليـــحـــة تحـــسبْ
نظرتُ إليـــهـــا، لا، ومـــبـــســـمـــه الأضـــوا

ولـكن جـــمـــال من أحبّ تبـــدا لي
فـــهـــا أنا ذا أبدي إليـــه، به الشكوى

يُكلّمني بالرمـــز، من خلف ســـاترٍ
ومـــا كلّ مـــا أملتْ عـــيـــون الظبـــا يُروى

فلا متكلّم سواه مخاطبٌ
ولا سامع إلّاه، للسرّ والنجوى
أخاطبني إيايَ فيه تحققاً
فأسمعني إيّاي فيّ ولا غَرْوا
فيا ويح ما أعلّل النفس في الهوى
ولا ارتجي وصلاً ولا ارتجي سلوا
فقل للذي ماذاق طعم شرابنا
ولا خاض بحرنا حقيقاً ولا دعوا
إليكَ تنحّا، إنّنا خضنا أبحراً
وتلكَ البحار بعدنا تُركتْ رَهْوا

مطلع هذه القصيدة فيه دعوة إلى الإضراب عن المقدمة الغزلية التقليدية التي عدها الشعر العربي في القصائد المركبة ولذلك تراه يخاطب الحبيب مباشرة، ومجال البوح هنا صوفي يعمق المعنى بتجربة الوجد والهوى، ويستعرض الراوي صورة العاشق الذي تيمه الهوى وأحرقه الجوى في حب الله، فيحاول تجاوز محدوديته إلى المطلق ويستجلي الرموز المحيطة به ليدرك عظمة الخالق وقدرته ويتواصل مع مخلوقاته بالألطاف ونفاذ البصيرة، فيستشعر عظمة المبدع في أصغر مخلوقاته ويعيش عبر ذلك حالاً من اللذة بعد أن تكشفت له أسرار التكوين في المخلوقات فذاق طعم المتعة في شراب لا نظير له فانتقل من حال إلى حال ومن بحر إلى بحر سابحًا في المطلق.

وقد وظّف الشعراء الإحيائيون المعجم الصوفي في قصائدهم، ومن هؤلاء الشاعر أبوالنصر علي الذي ولد في منفلوط وفيها كانت وفاته سنة ١٨٨١م، فمما استحسناه قوله في الخمر وقد نحا في وصفه طريقة الصوفيين[١٣]:

بنت كرمٍ دونها بنت الكرامْ
وهي بكر زفّها ساقي المدامْ
شمس راح في اصطباح اشرقتْ
في سماء الكاس كالبدر التّمامْ

كم تجلّى كـــاســـهـــا عن لـؤلـؤٍ
من حُـــبـــاب كـــالـدراري في انـتـظامْ
إنّ لـي عنـهـــا حـــديثـــاً ســـرّه
لا يُضـــاهى وهـي لـي أقــصى المرامْ
لـو درى أهـل الشّـــقى أســـرارهـا
لســـقـــوا أبـنـاءهـم قـــبل الـفطامْ
لا تسلـني عن مــعـــانيـــهـــا وسَلْ
عن حُـــلاها وسنـاها باحـــتـــشـــامْ
قـــال صِـــفْــهـــا قلتُ دعني إنّهـــا
صـــورة كـــالجـــسم عندي والســـلامْ
قـــال زدني قلت مـــا المســؤول عنـهـــا
بـأدرى مـنـك يـا هـذا الـغـــــلامْ
قـــال قل في كـــرمـــهـــا مـــخلـوقـــة
نـزهـة لـلـنـاس مـن ســـامٍ وحـــامْ
مـــا رآهـا عـــابـد إلا انـثـنـى
عن ســـجـــود وركـــوع وقـــيـــامْ
راحـــة الأرواح في أقـــداحـــهـــا
أنبـــائُهـــا أنّهـــا تَبـــري السّـــقـــامْ

وهي طويلة...

والخمرة في الشعر الصوفي رمز عرفاني يعبر عما ينازل الصوفي من وجد باطن، ويلاحظ في الأبيات السابقة أنها متضمنة للمعجم الشعري الذي يشكل الحقل الدلالي للخمرة من الفاظ: «الساقي، النديم، الكأس، تعاطي الراح، بنت الكرم، المدام، الحباب، الغلام، الأقداح، تبري السقام..» غير أن هذا المعجم في سياقه وتشكيله الأسلوبي يتضمن معاني شتى يتحدث فيها، لأن هذه الخمرة تتجاوز حدود الخمرة الحسية المعروفة عند عامة الناس بل هي مجال أطهر وأرقى لأن بها يتحقق اليقين.

إن المعاجم الشعرية في القصيدة العربية كرَّست إنسانية الإنسان في جميع أغراض الشعر، وقد تجلّى توظيف ذلك في شعر الشيخ الأبياري، وقد ولد في أبيار جهات مصر السفلى سنة ١٢٣٦هـ (١٨٢١م) وأخذ عن والده مبادئ الآداب ثم حضر دروس أساتذة الأزهر كالشيخ البيجوري والشيخ الدمنهوري وغيرهما. توفي سنة ١٣٠٦هـ (١٨٨٨م) وقد شكره أحمد فارس الشدياق على كتابه (النجم الثاقب في المحاكمة بين البرجيس والجوائب) بقصيدته الدالية هذه[١٤]:

أبدى لنا في مصر نجماً ثاقباً
لكنْ ثناه بكلّ مصر هادِ
فيه الفوائد والفرائد فُصِّلَتْ
موصولة البرهان بالإسنادِ
إنْ قال لم يترك لقوّال مدًى
أو صال هال وطال كلّ معادِ
هو فيصل في الحكم يَرضى فصلَهُ
مَنْ كان لم يقنع مِنَ الأشهادِ
لولاه لم يقطع لسان المفتري
عنّي ولم يفصل جدال بلادِ
فلذاكَ كان على الجوائب مدحُهُ
حقّاً وإيجاباً مدى الآبادِ

تتضمن الأبيات معجم المدح وما يدور في حقله من ذكر للقيم الفاضلة، ومن الألفاظ والتعابير المشيدة بالفضائل الإنسانية للنموذج الممدوح مادياً ومعنوياً ذكر الراوي (السارد الشعري) ما يلي: (نجماً ثاقباً، ثناه، الفوائد، الفرائد، هال، طال، فيصل، الحكم، يقطع لسان المفتري، المدح،....) ومجموع هذه الألفاظ تدور في حقل دلالي يرسم صورة الممدوح وهو في أرقى مراتب الكمال.

يقول الأب لويس شيخو عن الشيخ علي الليثي: ولد سنة ١٨٢٠م، له منظومات جمة يُجمع منها ديوان إلا أنها لا تزال متفرقة. فمن محاسن أقواله رثاؤه لعبدالله باشا فكري[١٥]:

نذمّ المنايا وهي في النقد أعدلُ
غداة انتقتْ مولًى به الفضل يكملُ
كأنّ المنايا في انتقاها خبيرةٌ
بكسب النفوس العاليات تمجلُ
فتمّ لها من منتقى الدرّ حليةٌ
بها العالم العلويّ انساً يُهلِّلُ

ومنها في وصف الفقيد:

لقد كان ذا بَرٍّ عطوفاً مُهذّباً
سجاياه صفو القطر بل هي أمثلُ
رقيق حواشي الطبع سهل مُحَبَّبٌ
إلى كلّ قلب حيث كان مُبَجَّلُ
كريم السجايا لا الدنايا تشينُهُ
عظيم المزايا إذ يقول ويفعلُ
شمائله لو قُسِّمَتْ في زماننا
على الناس لازدانوا بها وتجمّلوا
فقدنا محيّاه ولكنّ بيننا
بديع مزاياه بها نتمثّلُ

معجم الرثاء يعزز معجم القيم في أغلب موضوعات الشعر، كما يرسم صورة الموت وفعلها في النفوس، وحديث الراوي عن الموت يتناصّ مع حديث زهير بن أبي سلمى ولكنه يعارضه في وصف الموت بالانتقاء وهو علامة على الوعي والإدراك لأن الخبير الذي يختار عن وعي ليس شبيهاً بما جاء عند زهير «رأيت المنايا خبط عشواء»

والمرثي هنا نموذج لنخبة لها مقامها في مجتمعنا، ولها دورها الإنساني لذلك كان فقده مؤلماً، ومصاب المجتمع فيه محزناً.

وقال يمدح السلطان عبدالعزيز في عيد جلوسه سنة ١٢٩٠هـ[١٦]:

دعْ ذكر كسرى وقيصرَ إنْ أردتَ ثنَا
من قيصر الروم حيث النفع مفقودُ
واشرح مآثر من سارتْ بسيرتِهِ
ركائب المجد تحدوها الصناديدُ
مولى الملوك الذي مِنْ يُمن دولتِهِ
ظلّ العدالة في الآفاق ممدودُ
عبدالعزيز الذي آثاره حُمدتْ
أبو الأُلى جدّهم في المجد محمودُ
أجاد نظم أمور الملك في نَسقٍ
لا يَعتريه مدى الأزمان تبديدُ
وشاد فوق العلى أركانه فغدا
له على هامة الجوزاء تشييدُ
فلا تقسْهُ بأسلاف له كَرمتْ
والشبل من هؤلاء الأسْد مولودُ
ففخرهم عقد درّ وهو واسطةٌ
في جيد آل بني عثمان معقودُ

يقارن المادح في هذه الأبيات بين قيصر وكسرى وقد كانا على قمتي حضارتين عالميتين وممدوحه ويرى بأن ممدوحه أكثر مجداً ومرتبة لأنه ساس الحكم بحكمة وعدل ولأنه سليل نسل شريف، وفيه من الخصال والفضائل ما يؤهله للمراتب العليا، والمعجم الشعري هنا يزكّي ما أشرنا إليه من آراء في تكريس قيم الخير والمجد في قصيدة المدح.

ومن الشعراء الذين عاصروا الأمير عبدالقادر الشاعر السيد عبدالله النديم وهو كاتب بليغ نبغ في مصر وسعى في تحرير وطنه فأنشأ عدة جرائد سياسية، كان مولده بالاسكندرية سنة ١٢٦١هـ (١٨٤٤ - ١٨٩٦م) وتوفي في القسنطينية سنة ١٣١٤هـ.

فمن أقواله ما ذم به الخمرة(١٧):

طاف النديم بكأسه في الحان
ومشى يزفُّ البكر بالألحانِ
برزتْ تقهقه بين ندمان الطّلا
فخجلتْ إذ ضحكتْ على الأذقانِ
ذلّتْ لدولة حكمها دول الورى
من غير ما حرب ولا أعوانُ
خفّتْ فطارت بالعقول وخلّفتْ
تلك الجسوم بحالة الحيرانِ
أيّ المحاسن ابصروا في وجهها
وهي العتيقة من قديم زمانِ
أمّ الخبائث بنت عسلوج الهوى
اخت الحشائش زوجة السلطانِ
مَنْ زفّها من خدرها لفؤادهِ
صرعتْهُ عند مزالق الأطيانِ
وإذا تسترّ في ترشفها بدتْ
مِنْ فيه تفضحه لدى الإخوانِ
وإذا مشى لعبتْ به عن مكرها
فيقال هذي مشية السكرانِ

وإذا كان التقليد في الخمريات هو مدح الخمرة وما يدخل في حقلها الدلالي فإن هذه القصيدة تذمها وتذم عناصر معجمها لأنها تذهب بالعقول، ويتحدث الراوي

(السارد الشعري) عن الخمرة مجسداً إياها في صورة غانية لها من السحر ما يمكنها من نفوس وعقول عشاقها إلا أنها لا تراعي لهم حرمة ولا تحفظ لهم سراً بل تفضحهم بين الناس وتعلن تهتكهم الأخلاقي وتشين مقامهم الاجتماعي.

ومن أوصافه الحسنة قوله يصف قطاراً بخاريًا[١٨]:

نظر الحكيم صفاته فتحيَّرا
شكلاً كطود بالبخار مُسَيَّرا

دوماً يحنّ إلى ديار أصوله
بحديد قلب باللهيب تَسعَّرا

ويظلّ يبكي والدموع تزيدُهُ
وجداً فيجري في الفضاء تسترا

تلقاه حال السير أفعى تلتوي
أو فارس الهيجا أثار العِثْيَرا

أو سبع غاب قد أحسّ بصائدٍ
في غابه فعدا عليه وزَمْجَرا

أو انها شُهْبٌ هوتْ مِنْ أفقِها
أو قبّة المنطاد تنبذ بالعرا

بدأ التوظيف المعجمي الحديث مع الاختراعات الصناعية والمنجزات التكنولوجية وقد وظّف الشعر العربي معجم الصناعات الحديثة كالقطار والمنطاد، والهاتف، والباخرة، والسيارة، وما يدخل في سياق ذلك إلا أن بنية الصورة الشعرية في الأشعار التي وظفت هذا المعجم تنحو منحى تقليدياً في تشكيلها وأبعادها الدلالية، ومن يتأمل الأبيات السابقة سيلاحظ ذلك.

وله في الفخر والحماسة[١٩]:

إذا ما المجد نادانا اجبنا
فيظهر حين ينظرنا حنينا

فـــــإنّا فـي عـــــــداد الـنـاس قــــــومٌ
بمـا يَـرضـى الإلـه لـنـا رضيـــــــــــينـا
إذا طـاش الـزمـــــــــــان بـنـا حَـلُـمـنـا
ولـكـنّـا نُـهـــــــــينـا أنْ نُـهــــــــــينـا
وإنْ شـــــــئنـا نـثـــــــرنـا الـقـــــــول دُرّاً
وإنْ شـــــــئنـا نـظـمـنـاه ثـمـــــــينـا
وإنْ شـــــــــــــئـنـا سـلـبـنـا كـلّ لـبٍّ
وإنْ شـــئنا سـحـــرنـا الـمُنْشِـــئـــينـا

المفتخر في النص يعلن عن استجابة قومه للمنادي إذا نادى، ويعلم إذ ذاك أنهم قوم يحنون على من استجار بهم فهم راضون بما رضي الله لهم، ولهم من المؤهلات والكفايات ما يجعلهم في أعلى المراتب وقد وظف الشاعر معجماً شعرياً حوى جملة من القيم منها: (المجد، الإجابة، حنينا، رضينا، حلمنا، تهينا، نثرنا القول، دراً، سحرنا...).

يقول الأب لويس شيخو: أصاب العراق بعض الخمول في أواخر القرن التاسع عشر فلم ينل فيه الشهرة في الكتابة إلا القليلون. هذا إلى انقطاع أخبارهم عنا وندرة المدارس والمطبوعات في تلك الجهات:

ومن الشعراء الذين عاصروا الأمير وكان لهم باع في صناعة الشعر ونسجه الملا حسن الموصلي البزاز، وقد اشتهر في أواسط القرن التاسع عشر وتوفي في عشره الأخير. له ديوان شعر طبع بمصر سنة ١٣٠٥هـ، بهمة تلميذه الحاج محمد شيث الجومرد الموصلي الذي ذيل الديوان بأبيات من شعره. وقد اتسع حسن البزاز في قصائده بمدح أصحاب طرائق المتصوفين. ومن شعره ما وصف به اشتداد البرد وسقوط الثلج في الموصل في أواخر رجب سنة ١٢٧٧هـ (كانون الثاني ١٨٦١م)[٢٠]:

تجلّى علينا عـــارض غـــيـــر مـــاطرٍ
ولـكـنّـه بـالـثـلـج عـمّ نـواحـــــــيـــــا
فـأصـبـحـت الـخـضـراء بيـضـاء قـد زهتْ
وعـــادتْ رباها والبطاح كـــواســـيـــا

وكم بسطتْ منه يد البـرد والشـتـا
بسـاطاً على وجـه البسـيطة باهيـا
وكم جـبل راس يقـول مـفـاخـراً
ألم تنظروا قـد عـمّم الثلج راسـيـا
فـقلتُ به إذ كـان شـاذاً وقـوعُـهُ
ليـذكـره من بعـد من كـان باقـيـا
غـمـام بكانون بدا يا مـؤرِّخـاً
حبـا مصرنا برداً من الثلج زاهيـا (١٢٧٧هـ)

وألفاظ هذا المعجم تدور في حقل الطبيعة فذكر الشاعر من الألفاظ والتعابير ما يدل عليها: «عارض غير ماطر، الثلج، الخضراء بيضاء، عادت رباها، البطاح كواسيا، جبل، عمم الثلج راسيا، غمام، برداً..) ولكن الشاعر يوظف هذا المعجم في اتصال مع الإنسان ويذكر أثر ذلك في نفس الراوي كما يعمق علاقة الإنسان بالمكان والطبيعة.

ومن ظريف قوله في حبه تعالى وعمل الصالحات لوجهه عز وجل:
لئن لم يكنْ في الصـالحـاتِ مـثـوبةً
وليس على العـصـيـان منه عـقـابُ
لطاعـتـه عندي نعـيم وجَنَّةٌ
وعـصـيـانه قـبل العـذاب عـذابُ

يدخل المعجم المشار إليه في ثنايا هذين البيتين في معجم الزهد ومحبة الخالق والعمل بما يرضيه والامتناع عما يغضبه وهو يقوم على ثنائية (الصالح # الطالح)، و(العاصي # المطيع)، (الثواب # العقاب)، (النعمة # النقمة).

وقال يرثي أخويه علياً ومصطفى[٢١]:
بكينَ حـمـامـات الأراك لغـربتي
ونُحْنَ على فـقـدان مـا أنا فـاقـدُ

لقد غاب عنّي فرقد بعد فرقدٍ
وقد بان عني ماجد ثمّ ماجدُ
وما لي عزاء عنهم غير أنني
بهم مُلْحَق يوماً وما أنا خالدُ

أغلب ألفاظ الحزن الموظفة في هذه الأبيات تلمح إلى الرثاء: (بكين، غربتي، فقدان، فاقد، غاب، عزاء...) هذا المعجم يجسد موقفاً جنائزيًا يشيع الكآبة والحزن لأن الراثي فقد أخوين عزيزين وهذا الفقد يوحي بالضياع وغياب السند والمؤازر ويشيع جواً من الوحشة ولولا تدارك الراثي لوعيه بأن الموت حق وأنه لاحق بهما حيث سارا لكان وضع آخر، ومع ذلك فإن الموقف لا يلوم فعل الموت بقدر ما يبوح بوجع الضياع ويتألم لمآل الإنسان..

ولم ينحصر معجم الإنسان في غرض دون سواه بل جميع أغراض الشعر العربي تجعل من الإنسان محوراً أساسياً تلمّح إليه من قريب أو بعيد، وهذا ما نلمحه في شعر صالح القزويني وهو ابن السيد مهدي الحسيني. ولد في النجف في أواسط شهر رجب ١٢٠٨هـ (١٧٩٣م) وبها توفي في ٥ ربيع الأول سنة ١٣٠١ (أوائل كانون الثاني سنة ١٨٨٣م) انقطع منذ حداثته إلى درس العلوم الدينية والدنيوية على مشايخ وطنه فتضلع منهما ثم نبغ بالشعر فقصد القصائد وتفنن في المنظومات. وقد جمع شعره في ديوانين واسعين. وانتقل في شبابه إلى بغداد فوجد بين أهلها أطيب مثوى إلى آخر حياته. فمن شعره قوله في وصف بغداد(٢٢):

تاللّهِ ما الزوراء إلا جنّة
الفردوس فيها وافر النعماءِ
ما الترب إلا عنبر ما الماء إلا
كوثر يُبري عُضال الداءِ
وكأنّ بين رياضها وحسانها
درر على ديباجة خضراءِ

معجم وصف المدن قديم في الشعر العربي وكلمة الزوراء تعني بغداد وقد ورد ذكرها في الموروث الشعري العربي كثيراً، فهي الجنة والفردوس، وهي الكوثر والرياض، وتهيمن ألفاظ الطبيعة على هذا الوصف، ومعجم المدينة والطبيعة مسخر للإنسان من أجل تعميق إنسانيته وبلوغ كماله.

ومن حكمه قوله(٣٣):

لم يشرب الصفو مَنْ لم يشرب الكدرا
وليس يخطر من لم يركب الخطرا

ولم يفز بالمنى من ذلّ جانبه
ولم يطل في الورى من باعه قصرا

أولى الورى بالعلى من كان أكرمها
كَفّاً وأشرفها ذِكراً إذا ذُكِرا

جَرِّدْ لنيل المعالي صارماً ذكراً
من العزائم يَبري الصارم الذَّكَرا

ومدَّ كَفّاً إلى العلياء باسطةً
للمجد برداً بطيّ البيد مُنْتَشرا

شَمِّرْ من العزم أذيالاً وكنْ رجلاً
بالحزم يملأ سمع الدهر والبصرا

ألفاظ الحكمة وتعابيرها في هذه الأبيات تتناص مع قول بشار فيما ذكر:

«إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئتَ وأيّ الناس تصفو مشاربُهْ»

كما تتناص مع قول المعري:

«ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلٌ
عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ»

كما تتناص مع جملة من أشعار القدماء لفظاً ومعنى، ومن الألفاظ المهيمنة على هذا المعجم: «المجد، الحزم، العلى العزم، المنى، الكرم، الشرف..» وأغلبها يؤكد قيم النبل في واقع الثقافة العربية.

ومن أدباء العراق الذين عاصروا الأمير عبدالقادر الجزائري الشيخ إبراهيم فصيح الحيدري، وكان مولده في بغداد سنة ١٨٢٠م في بيت علم وفضل، وسافر إلى دار الخلافة وحصلت له رتبة الحرمين مدة وتولى نيابة القضاء في بغداد وله بعض التأليف، وتوفي سنة ١٨٨١م. ولأحمد فارس الشدياق قصيدة يمدح فيها الشيخ إبراهيم ويثني على معارفه، منها(٢٤):

كل مـــا لذّهـم فـــذلك عندي
الم غـــيـــر ذكـــر إبراهيـــمـــا
عـــبـــقـــريٌ مُـــذَهَبٌ قـــد حـــوى في
صـــدره قـــبـل أنْ يشبّ العلومـــا
ولهـــذا يُدعى فـــصـــيـــحـــاً وقـــد جـــا
ء فـــصـــيـــحـــاً بكلّ فنّ عَليـــمـــا
كـم لـه مـتن وشـــــرح أفـــــادا
وأجـــاد المنثـــور والمنظومـــا
وقـــوافرمـن كـلّ بـحـــر إذا مـــا
سُـــرِبتْ خِلتـــهنّ درّاً نَـظيـــمـــا
عن أبيـــه وجـــدّه مـســـتـــفـــيضٌ
كلّ فـــضـل فكان إرثاً مُـــقـــيـــمـــا

وأحمد فارس الشدياق في هذه الأبيات لا يكاد يخرج عن مجموع القيم الفاضلة التي وصف بها ممدوحه ولكنه هنا يمدحه بالعلم والفضل والنسب الشريف.

ومنها في شكر الشيخ لمدافعته عنه وانتصاره له:

ردّ عنّي الســـفـــيـــه بالنظم والنثـــر
فـكانا لذا الرجـــيـم رُجـــومـــا

عَلِم الناس إبرهيم خليلاً

وصديقاً لي إنْ دعوتُ حميما

هذه مدحتي فإنْ كنتُ قصّر

تُ فإني مدحتُ بَرّاً حليما

والرواي هنا يشيد بالممدوح لأنه رد عنه نقد من ادعى عليه ولم ينصفه فأنصفه الممدوح وناصره، فوصفه المادح بالحلم والصداقة الخالصة وحمل كلامه بعض التورية في ذكر إبراهيم الخليل في المعنى القريب والمعنى البعيد.

يقول لويس شيخو: عبدالله أفندي العمري الموصلي من أدباء وطنه المعدودين وأحد رؤساء علماء العراق. له فصول نثرية وأشعار متفرقة لم تجمع حتى اليوم وقد مدحه علماء زمانه منهم عبدالباقي العمري نسيبه حيث قال [٢٥]:

ليت شعري ماذا أقول بمولىً

قد أقرّتْ بفضله الأعداءُ

فيه قرّتْ عيوننا واستنارتْ

وازدهتْ في وروده الخضراءُ

يا أديباً سَما سماء المعالي

خَرِستْ دون نطقكَ الفصحاءُ

إن الابتداء «بليت شعري» قديم في الموروث الشعري العربي وفيه دلالة على التمني والرجاء وهو حامل لشحنة شعرية لها فعلها في تفسية المتلقّي لما لها من أثر في الوجدان وإثارة الانفعال والتأثر وهي باب لتحقيق وظائف الشعرية، وبالإضافة إلى هذا وظّف الشاعر معجماً قيمياً أسبغه على الممدوح ومنه: (أقرت بفضله الأعداء، سما، سماء، المعالي، الفصاحة..) وأغلب هذه الألفاظ في مجال مدح العلم والعلماء ومن خلال جميع ذلك الإشادة بالإنسان الفاضل.

رثاه حسن البزاز فقال من قصيدة [٢٦]:

قضى الحِبْر الذي للعلم جَبْرٌ

به فَرَجاءُ أهل العلم ياسُ

كفى ما قد جرى أنْ غاض بحرٌ
وغابتْ مِنْ سماء المجد شمسُ
أساء الموت فيه كلّ نفسٍ
وطابتْ منه في الفردوس نفسُ
هو التاج الشهير بكلّ فضلٍ
تباهى فيه للعلياء راسُ
كأنّ الموت نَقّاد بَصيرٌ
أحسَّ بما يحاول منه حِسٌّ
تفرُّد فانتقى مِنّا نقيّاً
تحسّر بعده عَرَب وفُرْسُ

يهيمن لفظ الموت على هذه الأبيات من خلال لفظه الصريح أو ما يدل عليه: (قضى، غاض بحر، غابت شمس، الموت، انتقى منا نقيًا...) وبالإضافة إلى ذكر الموت ذكر الشاعر معجم القيم وصفات المرثي: (العلم، بحر، سماء المجد، شمس، التاج، الفضل، تباهي العلياء، النقاء..).

يقول الأب لويس شيخو: «وجارى عبدالله أفندي العمري في معارفه وبلاغة كتاباته (شهاب الدين العلوي) أحد رجال وطنه المقدمين، يعدّه العراقيون كفارس حلبة الآداب في زمانه. له ديوان شعر لم ينشر بالطبع وكان يكاتب علماء عصره ويناويهم الرسائل الأدبية والقصائد الرنانة، ومن شعره الذي قاله في الوصف قصيدته التي رويناها في المشرق (١٠: ٧٤٠) يصف فيها طغيان دجلة أولها[٢٧]:

طغيان دجلة خَطْبٌ
مِنَ الخطوب المُخيِلّة

ومن شعره أبيات قالها في مدح مقامات مجمع البحرين للشيخ ناصيف اليازجي[٢٨]:

حديقة أثمرتْ أوراقها حِكَماً
لنا شماريخها امتدّتْ وقد ينعتْ

فـــمن يشـــأْ يتـــفكّه في مناقـــبـــهـــا
ومَنْ يشـــأْ يتـــفـــقّـــه بالذي شـــرعتْ
طالعْ تقـــابلْكَ مـــرآة الزمـــان بـهـــا
وانظرْ إلى صـــورة الدنيـــا وقـــد نُصـــعتْ
كم أودعتْ نُبـــذاً للســـمع قـــد عَـــذبتْ
ورْداً ومِنْ قلبِ ذاك الصـــدر قـــد نَبَـــعَتْ
على الكمـــالات طبع اللطف أرَّخَـــهـــا
لطفاً مقامات ناصيف التي طُبِعتْ (١٨٨٥م)

الإشادة بالعلم والعلماء طبع في الثقافة العربية التي ترى بأن «العلماء ورثة الأنبياء» وإنجاز الشيخ ناصيف اليازجي كان له فعله الثقافي لأنه أسهم في ترقية اللسان العربي بفصاحته وإحكام أسلوبه وتوجيهه التربوي والعلمي لذلك كانت الإشادة بفضله ضرباً من الواجب الأخلاقي والحضاري.

ومن شعراء القرن التاسع عشر حيدر الحلبي الذي ولد سنة ١٢٤٦هـ (١٨٣١م) وتوفي سنة ١٣٠٤هـ (١٨٨٧م)، برز بنظم الشعر منذ شبابه فدُعي بشاعر العراق، طبع له ديوان في بمباي في الهند، معظم قصائده في النسيب والفخر والمديح. وهذه أبيات من محاسن قوله في الرثاء [٢٩]:

أأحـــبـــابـنـا هل عـــائد بكم الدهرُ
طواكم وعندي عن شـــمـــائلكم نَشْـــرُ
ســـــلام على تلك المحـــاسن إنّهـــا
مـضتْ فـمـضى في إثرها الزمن النَّضْرُ
لي الله بعـــد اليـــوم مَنْ لي بقـــربكُمْ
وأبعـــد غـــادٍ مَنْ أتى دونه القـــبـــرُ
قِـــفـــوا زوِّدونا إنما هي ســـاعـــةٌ
ووعـــد التـــلاقي بيننا بعـــده الحَـــشْـــرُ

رحلتُمْ وقلبي شطره في ظعونكمْ

وللوجد باقٍ منه في اضلعي شَطْرُ

وشيّعتُكم والدمع يوم نواكمُ

غريقان فيه خلفكم انا والصبْرُ

فكم خلفهم لي أنّةٌ ما لوتْ بكم

على انّها قد لان شجواً لها الصخْرُ

سابكيكمُ ما ناح في الوكر طائرٌ

فطائر قلبي بعدكم ماله وَكْرُ

يتنزّل المعجم الشعري لهذه القصيدة في معجم القيم الإنسانية لأنه يحوي من الألفاظ ما يدور في الحقل الدلالي للقيم التي تجعل من ترقية البعد الإنساني في الإنسان هدفاً لها. وعليه فإن كل ما جاء في هذا المعجم من مثيل: (الشمائل، المحاسن، الصبر) هي إضافة إلى قيم الوفاء التي تجسد الألفاظ التي بكى بها الراثي الفقيد وأعلن من خلالها عن تأثره الكبير بسبب فقد المرثي.

وقد كان الشيخ ملاً كاظم الأزري يتفنن في الشعر فعُدَّ من فحوله ونشر ديوانه في بمباي. ومما استحسن له من الحكم قوله[٣٠]:

إنْ رُمْتَ توطئة المرام الأصعبِ

فاركبْ من الإقدام اخشن مَركبِ

اربأ بنفسكَ أنْ تذودك شهوةٌ

دون انتصابكَ فوق أشرف منصبِ

لا تُكثِرنَّ من الشباب وذكرِهِ

انتَ ابن يومكَ لا ابن ماضي الأحقُبِ

ومنها:

كم مِنْ أخٍ لكَ غيرَ أمّكَ أمُّهُ
تُنسيكَ سيرتُه إخاءَ المُنْتَسِبِ
مَنْ لم تُؤَنِّبْه خلائقُ طبعِهِ
الفيتَه بالسيفِ غيرَ مُؤَدَّبِ
فاحذَرْ عداواتِ الرجالِ ودارِها
إنْ لم تكنْ جُدِدَتْ لَديكَ فَرَحِّبِ
وافطنْ لأدويةِ الأمورِ فإنّما
سُمُّ الأفاعي غيرُ سمِّ العقربِ
وإذا تنكّبَ من مكانٍ ريحُهُ
فتخطَّ منه إلى المكانِ الأطيبِ

«الحكمة ضالة المؤمن أنّى وجدها فهو أحق بها» وأغلب ما توحي به هذه الأبيات من الحكمة فهو يمتد في تراث الأمة وينحت منه بل يتناصّ معه بشكل مباشر مع بعض التحوير والتغيير، وفي حكم أبي العتاهية والمتنبي والمعري ما ينبىء بذلك..

وقد اهتم الشعراء الإحيائيون بوصف المدن والإشادة بالحضارة والمدنيّة وفعل الإنسان الإيجابي في ذلك، ومن هؤلاء الشاعر جرمانوس الشمالي وهو من سهيلة كسروان، المولد سنة ١٨٢٨ والوفاة في ٨ من ك١ ١٨٩٥م، تهذب في مدرسة مار عبدا هرهريا الإكليريكيّة وبرع في معرفة اللغتين العربية والسريانية وعلّم هناك مدة عشر سنين بعد كهنوته سنة ١٨٥٥م، ثم انضوى إلى جمعية المرسلين اللبنانيين فكان أحد أعضائهما الممتازين بأعماله الرسولية وتقاه وبلاغته إلى أن رقّاه غبطة البطريرك يوحنا الحاج إلى رئاسة أسقفية حلب. وهذا مثال من شعره وهو مدحه لمصر قاله سنة ١٨٨٩م[٣١]:

أَحْسِنْ بمصرَ وما شاعتْ مواليها
مَن لي بهادٍ إلى مدح يُوازيها

عانيتُ أكثر مما كنتُ اسمعُهُ
مِنْ عِزّة النفس والتقوى باهليها

محروسة صانها المولى بقدرتِهِ
وعينه لم تزل يقظى تُراعيها

فيها مباني عماد المجد من قِدَمٍ
تُعَدُّ أعجوبة الدنيا مَبانيها

من فائض النيل تُسقى مثلما شرعتْ
من فائض العلم نَسقي من ثوى فيها

تبارك الله ما اشهى خمائلها
تستنشق الروح ريّاها فتُحييها

فالبحر اوسطها والبرّ حاط بها
والسهل والوعر كلٌ من فحاويها

سبحان مَنْ يجمع الدنيا بواحدةٍ
فتحتوي كلّ ما تحوي اقاصيها

أهرامها الشمّ والآثار شاهدةٌ
بعزّة الملك من اعصار بانيها

تُدعى بقاهرة الأعداء عن ثقةٍ
ومنبع العلم مِنْ اسمى اساميها

وَدَعتُ قلبي لدى نظمي مُؤرِّخَةً
وداع مصرَ فإني غير ناسيها (١٨٨٩م)

الاعتزاز بالمدن ووصفها باعتبارها إنجازاً حضاريًا وإنسانياً متواتر في الموروث الشعبي بل بلغ بهم الأمر إلى ذكر بعض الحوادث التي ألمت بها مما كان دافعاً إلى رثائها. وتذكر كتب التاريخ قصائد كثيرة في هذا الموضوع أما هذه القصيدة المتضمنة صور الوصف لمصر حاضنة الحضارة فيغلب على معجمها الرصد الدقيق لكل ما فيها من إنسان وطبيعة وآثار شاهدة على عزها وتالد مجدها في التاريخ الإنساني.

ولإلياس صالح قصيدة يصف سفينة سافر عليها (٣٢):

تلك السفينة بسم الله مجراها
على دموعي مَسراها ومرساها

تجري وفي قلبها النيران موقدةٌ
مثلي كأنّ هوى الأوطان أشجاها

سكرى تميد بمن فيها فتُسكرهم
وَهمْاً فكيف إذا ذاقوا حُمَيّاها

وليس بِدع إذا سارتْ بنا مَرَحاً
فتلك جارية يهتزّ عِطفاها

هيفاء لكنّها بالقار قد خُضبتْ
كالخود يُخضَب بالحنّاء كفّاها

سلطانة البحر إذ ترسو تُحيط بها
مِنَ القوارب جند من رعاياها

وإنْ سَرتْ نشرتْ أعلامها وشدا
صوت البخار لها والموج حَيّاها

طوراً تُرى في قرارِ اليمّ غائصةً
وتارة فوق هام السحب تَلقاها

لم أنسَ ليلة بِتْنا والرفاق بها
نَرى النجوم ولو شئنا مَسسناها
وحولنا الماء من كلِّ الجهات ولا
شيء سوى الماء يغشانا ويغشاها

معجم الرحلة البحرية متوارث في الثقافة العربية، ومثلما ذكروا البحر وأهواله ذكروا القوارب والمراكب، وهنا يلاحظ متابعة الحس الشعري لمنجزات الحضارة والإعجاب بها لما فيها من خير للإنسان، ومعجم هذه الرحلة المائية يتضمن جملة من الألفاظ الدالة عليها ومنها: «البحر، الماء، القوارب البخار، ليلة أنس، السحب، النجوم، السفينة، مجراها، مسراها، سارت، جارية» وسوى ذلك، وسياقها ينبئ عن إعجاب الشاعر بهذا الإنجاز وبهذه الرحلة الممتعة.

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب المعاجم الشعرية التي ذكرناها – على اختلاف موضوعات الشعر التي وردت فيها – فإنها تجعل من القيم الإنسانية حقلاً دلالياً واسعاً تتمركز حوله، وتسعى من خلاله إلى تعميق إنسانية الإنسان والسعي به إلى مقام الكمال.

☼☼☼☼

هوامض الفصل الأول

١ – ابن منظور، لسان العرب، (مادة قصد) ١٩٥٥، دار صادر بيروت لبنان.

٢ – المصدر نفسه، المادة نفسها.

٣ – المصدر نفسه، المادة نفسها.

٤ – المصر نفسه، المادة نفسها.

٥ – المصدر نفسه، المادة نفسها.

٦ – Blacherre, Histoire de la litterature arabe, tome II, p. 375.

٧ – Ibid, tome III, p. 560 - 559.

٨ – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ص ١٤.

٩ – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، ط١ دار بوتقال، ١٩٩٦، المغرب، ص ١٥٨ .

١٠ – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام القاهرة.

١١ – انظر دواوين الشعراء العرب الذين عاصروا الأمير عبد القادر وانظر كتاب: شعراء العصر لواضعه محمد صبري، مطبعة هندية بالموسكي، مصر، سنة ١٣٣٠هـ – ١٩١٢م.

١٢ – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ط٥، دار الجيل، ١٩٨١، بيروت لبنان ١/٢١٥-٢٤١ .

١٣ – يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٢٠٣-٢٣٢ .

١٤ – انظر ديوان الأمير عبد القادر وديوان البارودي وقصائد أحمد فارس الشدياق وكتاب شعر العصر لمحمد صبري وسوى ذلك.

١٥ – ابن رشيق، العمدة، ١/١٨٨-١٨٩ .

١٦ – المصدر نفسه، ١/١٨٨-١٨٩ .

١٧ – المصدر نفسه، ١/١٨٨-١٨٩ .

١٨ – المصدر نفسه، ١/١٨٨-١٨٩ .

١٩ – المصدر نفسه، ١/١٨٨-١٨٩ .

٢٠ – المصدر نفسه، ١/١٨٨-١٨٩ .

٢١ - ابن قتيبة ١٩٦٦، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف مصر، ٦٧/١ .

٢٢ - ابن رشيق، العمدة ١١٥/٢ .

٢٣ - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ط٢، دار الأندلس، بيروت لبنان: ٢٥٠ .

٢٤ - المرزباني، ١٣٥٤هـ، معجم الشعراء، تصحيح ف. كرنكو، مكتبة القدسي، القاهرة: ٤٢٩ .

٢٥ - عز الدين إسماعيل، ١٩٦٨، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٢، دار الفكر العربي ودار النصر للطباعة، القاهرة: ٣٥٩ .

٢٦ - المرجع نفسه: ٣٥٩ .

٢٧ - عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٥٩ .

٢٨ - نور الدين السد، الشعرية العربية، ط١ ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥، الجزائر، ص ٢٦-٢٩ .

٢٩ - الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق ممدوح حقي، طبعة دار اليقظة العربية، بيروت لبنان، ١٩٧-٢١٣ .

٣٠ - المصدر نفسه، ٤٤-٥٠ .

٣١ - حازم القرطاجني، ١٩٨١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٤٥ .

٣٢ - المصدر نفسه، ص ٣٠١-٣٠٢ .

٣٣ - رسائل متبادلة بين الشيخ إبراهيم اليازجي وقسطاكي الحمصي، جمعها وحققها وقدم لها الأب كميل حشيمه اليسوعي، ط١ , دار المشرق، بيروت ١٩٨٨ لبنان، ص ٢٨-٣٠ .

٣٤ - المرجع نفسه ص ٣٠-٣٣ .

٣٥ - المرجع نفسه: ٣٠٣ .

٣٦ - الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق زكريا صيام، ط١ ، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٨، ٢٢٧ .

٣٧ - محمود سامي البارودي، الديوان، حققه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، طبعة دار المعارف بمصر ١٣٩١هـ، ١٩٧١م، الجزء ٢ قافية الراء.

٣٨ - عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ط٧، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥، الجزائر، ص ١١٩-١٢٠ .

٣٩ - علي الجندي، شعراء الحرب في العصر الجاهلي، ط٣، مكتبة الجامعة العربية بيروت ١٩٦٦، لبنان، ٣٢٤-٣٢٩ .

٤٠ - الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية (١٨٠٠-١٩٢٥) ط٣، منشورات دار المشرق ١٩٩١، بيروت لبنان.

٤١ - الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق زكريا صيام، ص ١١٣ .

٤٢ - المرجع نفسه، ص ٢٤٧ .

٤٣ - الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص ١٤٤ .

٤٤ - المرجع نفسه، ص ١٤٤ .

٤٥ - المرجع نفسه، ص ١٤٩-١٥٠ .

٤٦ - المرجع نفسه، ص ١٥٠ .

✡✡✡✡

هوامش الفصل الثاني

١ - مختارات البارودي، مطبعة الجريدي بمصر، ١٣٢٧هـ، الجزء١، ص ٢.

٢ - الأمير عبد القادر، الديوان، تحقيق زكريا صيام، ص ١٨١-٢٠٤.

٣ - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨٣.

٤ - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ١٨٦.

٥ - الأمير عبد القادر، الديوان، ص ٧٢.

٦ - البارودي، الديوان.

٧ - البوصيري، البردة.

٨ - عائشة التيمورية، حلية الطراز، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٢، ص١٥٥.

٩ - البارودي، الديوان.

١٠ - البوصيري، البردة.

١١ - المصدر نفسه.

١٢ - محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر، ط.١، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٤، تونس، ص ٢٦-٢٧.

١٣ - محمد قبادو، الديوان: ١/٧.

١٤ - محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، الجزء الأول قافية الجيم، ص ١٥١-١٥٥.

١٥ - عمر بن الفارض، ديوان ابن الفارض، المطبعة الشرقية ١٨٨٧، مصر الجزء الثاني، ص ٤٧.

وانظر شرح النابلسي للديوان، المطبعة الخيرية ١٣١٠هـ، مصر الجزء الثاني، ص ٦٠-٦١.

١٦ - شرح النابلسي للديوان، ج٢، ص ٦١.

١٧ - محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ج١، ص ١٥٥.

١٨ - الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص ١٤٥.

١٩ - المرجع نفسه، ص ١٤٥ .

✩✩✩✩

هوامش الفصل الثالث

١ - الآمدي، الموازنة: ١/٤٠.

٢ - المصدر نفسه: ١/٤١.

٣ - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٢٦ - ٢٧.

٤ - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ط١، نشر عبدالسلام هارون، ١٩٥٢، القاهرة، مصر: ١/١١٩.

٥ - الأمير عبدالقادر، الديوان، تحقيق زكريا صيام، ص ٢٥٧.

٦ - المصدر نفسه، ص ١١٦.

٧ - المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

٨ - المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

٩ - عنترة، ديوان عنترة.

١٠ - الأمير عبدالقادر، الديوان، ص ٢٥٨..

١١ - المصدر نفسه، ص ١٦٣.

١٢ - أبو القاسم سعدالله، محمد الشاذلي القسنطيني، ط١، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٤، الجزائر: ٧٣.

١٣ - المرجع نفسه: ٦٩.

١٤ - المرجع نفسه: ٧٧.

١٥ - المرجع نفسه: ٦٦ - ٦٧.

١٦ - المرجع نفسه: ٦٧.

١٧ - الأمير عبدالقادر، الديوان، ص ٢٨٦.

١٨ - أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط٧، دار العلم للملايين، ١٩٨٢، بيروت لبنان: ٢٠ عن منتخبات الجوائب (١٢٩٢هـ) الجزء ٣، ص ١٥٢.

١٩ - الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص ١٨٠.

٢٠ - المرجع نفسه، ص ١٨٠.

٢١ - المرجع نفسه، ص ١٨٠.

٢٢ - المرجع نفسه، ص ١٨٠.

٢٣ - المرجع نفسه، ص ١٨١.

٢٤ - المرجع نفسه، ص ١٣٦.

٢٥ - المرجع نفسه، ص ١٣٦.

٢٦ - المرجع نفسه، ص ١٣٦ - ١٣٧.

٢٧ - المرجع نفسه، ص ١٣٧.

٢٨ - المرجع نفسه، ص ١٣٨.

٢٩ - المرجع نفسه، ص ١٣٨.

٣٠ - المرجع نفسه، ص ١٣٨.

٣١ - المرجع نفسه، ص ١٣٩.

٣٢ - المرجع نفسه، ص ١٣٩.

٣٣ - المرجع نفسه، ص ١٣٥.

✿✿✿✿

هوامش الفصل الرابع

١ – الأمير عبدالقادر، الديوان، ص ١٧٢ – ١٨٠.

٢ – أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار صادر، دار بيروت، ١٩٦٣، لبنان، ٥٦ – ٩٦.

٣ – الديوان، ٩٥ – ٩٦.

٤ – الديوان، ٩٥.

٥ – محمد الشاذلي القسنطيني، ينظر ديوان الأمير عبدالقادر، تحقيق زكريا صيام، ص ٩٤.

٦ – الأمير عبدالقادر، الديوان، تحقيق زكريا صيام، ٩٤ – ٩٥.

٧ – أدونيس، الثابت والمتحول، ٣ صدمة الحداثة، ط١ دار العودة، بيروت ١٩٧٩، لبنان، ٤٨ – ٤٩.

٨ – إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، طبع دار الأندلس، بيروت، لبنان، ٢٨١.

٩ – الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية.

١٠ – الأمير عبدالقادر، الديوان، ص ٢٨١.

١١ – الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية.

١٢ – المرجع نفسه.

١٣ – المرجع نفسه.

١٤ – المرجع نفسه.

١٥ – الأب كميل حشيمة اليسوعي، مقدمة كتاب رسائل متبادلة بين الشيخ إبراهيم اليازجي وقسطاكي الحمصي، ص ١٥.

١٦ – الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية.

١٧ – المرجع نفسه.

✿✿✿✿

هوامش الفصل الخامس

١ - عادل جاسم البياتي، التجديد في لغة الشعراء الإحيائيين، ط، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر، الصفاة، الكويت، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٤، ص ٩٨.

٢ - الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص ٢٢١.

٣ - المرجع نفسه، ص ٢٢١ - ٢٢٢.

٤ - المرجع نفسه، ص ٢٢٢.

٥ - أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها، ص ٩٨ - ٩٩.

٦ - المرجع نفسه، ٩٩.

٧ - مخطوط ديوان ابن سليمان المسمى بـ«عقد لآلئ العرفان» يملكه الباحث وحصل عليه من الأستاذ الفاضل أبي مدين بوزيد الذي يعجز اللسان عن شكره ولابد من الإقرار بنبل خصاله وحبه للعلم والتضحية في سبيله فله بالغ الشكر والامتنان.

٨ - محمد السيد، الأمير عبدالقادر الجزائري، ثقافته وأثرها في أدبه، المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦ الجزائر.

٩ - المرجع نفسه، ص ١٣٨.

١٠ - ديوان الأمير عبدالقادر، ص ٢٣١، تحقيق زكريا صيام.

١١ - المرجع نفسه، ص ٢٧٠ - ٢٧١.

١٢ - المرجع نفسه، ص ٣١٩ - ٣٢٠.

١٣ - الأب لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص ١٤١.

١٤ - المرجع نفسه، ص ٢٢٤.

١٥ - المرجع نفسه، ص ٢٢٤.

١٦ - المرجع نفسه، ص ٢٢٥.

١٧ - المرجع نفسه، ص ٢٢٦.

١٨ - المرجع نفسه، ص ٢٢٦.

١٩ - المرجع نفسه، ص ٢٢٦.

٢٠ - المرجع نفسه، ص ٢٣١.

٢١ - المرجع نفسه، ص ٢٣٢.

٢٢ - المرجع نفسه، ص ٢٣٢.

٢٣ - المرجع نفسه، ص ٢٣٢.

٢٤ - المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

٢٥ - المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

٢٦ - المرجع نفسه، ص ٢٣٣ - ٢٣٤.

٢٧ - المرجع نفسه، ص ٢٣٤.

٢٨ - المرجع نفسه، ص ٢٣٤.

٢٩ - المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

٣٠ - المرجع نفسه، ص ٢٣٦ - ٢٣٧.

٣١ - المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

٣٢ - المرجع نفسه، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

****

رئيس الجلسة:

أنا أشكر الدكتور نورالدين لالتزامه بالوقت، والآن نستمع إلى تعقيب على بحث الدكتور نورالدين من الأخ الدكتور إبراهيم السعافين، فليتفضل.

أ.د. إبراهيم السعافين

إن فترة الإحياء من أهم الفترات في تاريخنا الأدبي خاصة والحضارة عامة، لأنها الفترة التي ظهر فيها وعي واضح بل ساطع بالفجوة الحضارية التي خلفتها قرون الركود أو الانقطاع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية، ولا تزال هذه الفجوة، حتى الآن، تتسع وتتعاظم وتخلف في نفوس العرب والمسلمين الدهشة بل الحسرة والمرارة، ومن هذا المنطلق بوسعنا أن نعد القصيدة الإحيائية ثمرة هذا الوعي واستجابة له، فهي جزء من حركة واسعة من الأفعال وردود الفعل أدّت إلى أن تحتمي حركة الثقافة العربية الإسلامية بالنماذج والمنجزات التراثية تعبيراً غير مباشر عن عناصر القوّة التي تقف في وجه حضارة قوية غازية.

وإذا كانت القصيدة العربية لم تشهد تحولاً حاسماً في عهدين أو عصرين أو فترتين في تاريخها الممتد، فإن ملامح القصيدة الإحيائية لن تكون بمعزل عن ملامح القصيدة العربية في العصور السابقة ولا سيما عصور الازدهار: العصر الجاهلي والإسلامي والعباسي، فالقصيدة الإحيائية في مراحل تطورها منذ بداية القرن التاسع عشر حتى نضجها واكتمالها على أيدي عدد من القمم الشعرية بدءاً بالبارودي وانتهاء بشوقي ومن تابعوه كانت تترسم في ملامحها البنائية القصيدة العربية، وإذا أردنا أن نجعل هذه الملامح العامة الفيصل في تحديد هويتها فإننا سنجدها تقع في سلسلة من تطورات القصيدة العربية التقليدية دون الوقوف عند الملامح المحددة لهذه القصيدة التي نمت باتجاه مخالف لتيار الصنعة الذي كان يسود في بيئات شعرية باعتباره يمثل اتجاهاً عاماً سائداً ويستجيب له بصورة عامة الذوق السائد الذي يمثل عامة المتعلمين وربما خاصة المثقفين أو المتأدبين.

وقبل أن نشرع في الحديث عن ملامح القصيدة الإحيائية، أي القصيدة التي استلهمت تقاليد التراث الشعري وتطورت باتجاه التعبير عن قضايا الذات والموضوع بقدر من النضج وبشيء من التجديد، نود أن نشير إلى رأي عام تنقصه الشواهد الشاملة من حركة الشعر العربي في عصورها المختلفة، وهو الحديث عن عصور الانحطاط، وربما بتأثير من إيحاءات غربية تشير إلى الحكم العثماني أو إيحاءات من المؤرخين العرب الذين تناولوا الحياة العربية تحت الحكم العثماني، وبوسعنا أن نلاحظ ملاحظة عامة على الأدب العربي قد تتضح بصورة أشمل في النثر العربي، إذ قرّ في أذهان المتأدبة أن ثمة أسلوبين في التناول: أحدهما الأسلوب البياني أو الأدبي وهو الأسلوب الذي يتناول موضوعا ذاتياً أو وصفياً يطلق فيه الأديب قدراته البيانية لتأكيد تفوقه وتمكنه من اصطناع أساليب البديع المختلفة آية على أنه من الطبقة الأولى من الأدباء، وثانيهما الأسلوب الوظيفي، إن جاز التعبير، وهو الذي يتوسل به الأديب للتعبير عن قضية تشكل همّاً مشتركاً بينه وبين الناس، فيسعى في هذا الأمر إلى الترسل، ويمكننا أن نعود في فترة الإحياء إلى مقالتين لرفاعة رافع الطهطاوي إحداهما يلجأ فيها إلى الأسلوب المتأدب أو البياني وهي عن «حب الوطن» والأخرى يبنيها على الترسل للوصول إلى المعنى من أقرب سبيل، وليوضّح الغاية لجمهور المتلقين أو القراء وهي عن «تعليم البنات».

وإذا كان الأسلوب البياني شاع بين جمهرة المتأدبين وساد باعتباره سمة العصر التي تحدرت من تطور أسلوب «الصنعة» منذ العصر العباسي حتى انتهى إلى أسلوب «الصناعيات» فإن أسلوب الترسل في النثر الأدبي لم ينقطع أبداً، والأمر ذاته ينسحب على الشعر، فإذا كان التوليد، أي توليد المعاني، جعل من الصنعة أمراً لا مناص منه، فإن من المنطقي أن يبلغ الشعراء مرحلة ما سمي بـ«الصناعيات» حين بلغ التكلف باصطناع أساليب الصنعة المختلفة مداه، بيد أن بؤراً كثيرة بل بيئات مختلفة ظلت في تماس مباشر مع الحياة والواقع وهموم الذات.

وإذا كان الدارسون أشاروا إلى أشكال من «الصناعيات» في الفترة التي سبقت حركة الإحياء في مصر من مثل الكلام الذي يقرأ طرداً وعكساً، والتطريز، والألغاز، واستخدام الألفاظ التي كل حروفها منقوطة أو غير منقوطة، أو التي حروفها متشابكة أو منفصلة، أو الشعر الذي يستخدم التاريخ بحساب الجمل ونحو ذلك، فإن شعراً كثيراً خلا - إلى حد كبير - من هذه الأساليب، وتميز برقة بالغة وعذوبة آسرة، ويمكن أن نقرأ لعدد من الشعراء الذي عاشوا في دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وفاس وغيرها من حواضر المشرق والمغرب شعراً عفويًا صادقاً يعبر عن هموم الذات وقضايا الحياة والواقع بعيدا عن هذه الألعاب الصناعية التي مرّ ذكرها آنفاً، والمتتبع لهذه الظواهر لا تعييه الشواهد الكثيرة، ولعل القصيدة العمانية تصلح لتكون شاهداً جيداً على ما نقول، فعلى الرغم من ولع كثير من الشعراء العمانيين بما شاع في العصور المتأخرة من تشطير وتخميس وألغاز وصناعيات وتأريخ بالشعر في حساب الجمل ونظم الأراجيز الفقهية والنحوية فإن مدد الشعر الكلاسيكي الذي يتميز بالقوة والمتانة والاتصال بالحياة والناس والواقع وهموم الذات لم ينقطع، ولعل مرجع ذلك إلى اتصال الشاعر بالحياة من جانب، وبقضايا الفكر والمعتقد من جانب آخر، ولعل ما يميز القصيدة العمانية اتصال حلقاتها نسبياً، بما لا يمثل انقطاعاً كما نرى في كثير من البيئات الشعرية الأخرى على نحو ما نرى في أشعار الرواحي والخليلي وأبي سرور.

وما دمنا بصدد الرأي الشائع حول طبيعة القصيدة في عصر ما قبل الإحياء فإنه يجمل الالتفات إلى ظاهرة برزت بقوة في الجزيرة العربية وهي ظهور القصيدة الملحونة التي تتصل بقضايا الحياة والواقع والمجتمع وتعبّر عن هموم الذات، ولعل من أبرز هذه الظواهر الشعرية ظاهرة الشاعر محمد بن لعبون، إذ يدلنا شعره الملحون الذي يقرأ أيضًا على صورة الشعر الفصيح الموزون على اتصاله بمصادر الشعر العربي القديم، فنلاحظ تراكيب الشعر الجاهلي وصوره وإيقاعاته تنثال في شعره بعيداً عن صور التقليد التي لا تعبر عن إحساس أو شعور، وإنما نلاحظ في شعره قوة الإحساس وصدق الشعور والتعبير عن الفكرة المبتكرة والمعنى العميق، فإذا كان بعض الشعراء ارتضوا أن يتوسلوا بشعر «الصناعيات» لتأكيد قدرتهم الشعرية باختيار موضوعات تناسب هذه الأساليب في الأغلب، فإن شعراء آخرين ظلوا على تماس مع الحياة والواقع والمجتمع وهموم الذات.

إذن، تصبح إعادة النظر في الدراسات التي تتناول عصر الإحياء ضرورية لكي لا تستمر الدراسات الأدبية تردد هذه المقولة التي تحدرت من مفهوم «عصر الانحطاط» بمعناه الحضاري أو التاريخي على ما نجد من تحفظ واسع عند كثير من الدارسين على كلمة «الانحطاط»، وعلى ما فيه من حكم قيمي جائر فإنه جعل الذين درسوا الأدب ولا سيما الشعر يتصورون الأدب يتجه في خط بياني صاعد أو هابط، فإذا الشعر العربي يبلغ ذراه في أواخر العصر العباسي الأول وأوائل العصر العباسي الثاني ثم يكر هابطاً من بعد إلى قيعان عميقة دون أن يكون ثمة ما يدفع إلى إنتحاء أساليب جديدة تدفع إليها عوامل مختلفة عن العوامل الرئيسية للاتجاه الغالب أو السائد. ولعل هذا الأمر نابع من الربط التلقائي أو الآلي بين الفن والأوضاع السياسية وبالتالي بين الشعر والعصور السياسية.

ويأتي هذا البحث «القصيدة في عصر الأمير عبدالقادر» محاولة أخرى في سلسلة محاولات الدارسين منذ أن كتب العقاد كتابه الذائع الصيت «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» متعرضاً لهؤلاء الشعراء الإحيائيين من خلال موقفه من حركة الإحياء ورؤيته لطبيعة الشعر وغايته، وعلى ما في هذا البحث من جدية في التناول ورغبة في إنصاف حركة الشعر في القرن التاسع عشر فإنه لم ينصف البحث في هذه الفترة، إذ ثمة بحوث كثيرة تناولت هذا الشعر ووقفت عند الخصائص الموضوعية والفنية للقصيدة العربية في هذه الفترة، ولعل من الأجدى على دراساتنا الأدبية والنقدية ألا تبدأ من جديد وتتجاهل الدراسات السابقة أو تغض من إنجازاتها لتسويغ الكتابة من منطلق جديد ورؤية جديدة، فالباب، فيما أرى، مفتوح على مصراعيه للاجتهاد والتصحيح والإضافة والاكتشاف.

وأمر آخر يستحق الإشارة إليه هو الحديث عن القصيدة في القرن التاسع عشر وهذه القصيدة ليست في بنائها واحدة، إذ إن موضوعاتها وملامحها الفنية تتراوح في مستوياتها الفنية بل تتباين تبايناً شديداً، فثمة فرق واضح بين قصيدة للخشاب أو الدرويش في مصر وقصيدة أخرى لمحمود صفوت الساعاتي، وتختلف هاتان القصيدتان أيضا عن قصيدة ثالثة ربما نظمتها عائشة التيمورية، ولعل من أبرز المآخذ على هذا البحث الجاد أنه جمع الشعر العربي في القرن التاسع عشر في إهاب واحد،

وأغفل البعد الفني في تحديد الاتجاهات وملاحظة خصائصها البنائية، ولم يلاحظ عنصر التطور في طبيعة الشعر، وثمة دراسات تناولت هذه القصيدة في تتبع الملامح الفارقة في القصيدة العربية في شعر القرن التاسع عشر ولا سيما مصر.. ولعل هذا الذي دفع الباحث إلى اختيار عنوان للبحث يبدو غير موفق وربما مضللا، فالأمير عبدالقادر، على علو كعبه في الجهاد والوطنية وعلى قيمة إسهامه الشعري، لا يستطيع أن يكون علماً على الشعر في فترة زمنية مترامية، وفي بيئات شعرية مختلفة يصعب أن تتماثل العوامل الموضوعية التي أثرت فيها.

فالباحث لم يجدد فترة عصر الأمير عبدالقادر، وإن كان مفتتح حديثه يشير إلى أنه يتناول الشعر العربي في القرن التاسع عشر، وإذا كانت البيئات الشعرية تختلف فيما بينها، وهذا حق تصدّقه أعمال الشعراء، فإن تحديد الحديث بعصر الأمير عبدالقادر يوقع في مشكلات كثيرة من بينها ماهية الفرق بين الشعر في عصر الأمير عبدالقادر أي القرن التاسع عشر والشعر في القرن الثامن عشر أو القرن السابع عشر أو سواهما من قرون أو بيئات، ثم الوقوف عند الشعراء في هذا العصر وبيان الاختلاف فيما بينهم في المستوى الفني وطبيعة رؤيتهم لطبيعة الشعر وغاياته.

وإذا كان الشعر في القرن التاسع عشر متنوعاً في اتجاهاته ومستوياته الفنية فإنه من الصعب إصدار أحكام عامة عليه، فقد يكون ثمة إشارة معيارية تخص شاعراً أو مجموعة من الشعراء، بيد أن حكماً عاماً غير ممكن، ولهذا لا أتفق مع الباحث حين أشار إلى أنّ «أغلب مؤرخي الأدب الذين أرخوا للمرحلة شعرياً أطلقوا أحكاما جائرة على القصيدة في هذا العصر وقالوا بالمستوى المتدني لها شكلاً ومضمونًا، وعدوها امتدادا لعصر الانحطاط وما ساده من تدن ثقافي وركود فكري وأدبي عام، وأشاروا إلى ما لحق القصيدة من تكلف وعدم تمكن من صنعة الشعر،...»(١) وعدم الاتفاق يكمن في المقدمات التي انتهت إليها هذه النتيجة، وهي أن الشعر في القرن التاسع عشر ذو مستوى واحد أو متشابه ولا يخضع لاتجاهات مختلفة أو لتطورات تجعل الشعراء يتمايزون فيما بينهم أحياناً تمايزاً شديداً.

ولابد من الإشارة أيضا إلى حكم الباحث الذي يذهب إلى أن الشعر في هذا القرن لم يحظ «بدراسة نقدية متخصصة تهدف إلى تحديد مكونات القصيدة العربية في هذا العصر وتفكك بناها الأسلوبية وتظهر سماتها الشاعرية وتبرز وظائفها الجمالية وفق منهج نقدي متكامل الأدوات والإجراءات.»(١) فليس من المناسب تسويغ أية دراسة بحجة أن السابقين لم يقوموا بجهد مهم حتى تكتسب دراستهم المشروعية والتميّز، إذ ثمة دراسات درست هذه الفترة بإحاطة وشمول واستقصاء ونظرة نقدية تستوعب الأجزاء في إطار متكامل وهي دراسات في أكثر من مجال وتصدر عن غير منهج.

وإذا كان الأمير عبدالقادر الجزائري يحتل مكانة سامية في الجهاد والعلم والفن فإنه لم يحظ بما يجمع شعراء العربية حوله، فإذا عدّ ظاهرة وطنية أو قومية بارزة، فإنه لم يكن ظاهرة شعرية شاملة تمثل مفصلاً حاسماً في حركة الشعر العربي مكنته من الريادة الشعرية العربية، وأن ينجذب إليه سائر الشعراء بوعي ورغبة في الاحتذاء، فالعنوان الذي اختارته الدراسة غير دال تمامًا على موضوعها، فقد يكون الأمر مسوغاً لو أنّ الدراسة اقتصرت على الجزائر أو بيئات مغربية معينة، تتناول شعراء عاشوا في فترة نشاطه الوطني والفني، وتقاربوا معه في تجربته منبعًا ورؤية ومؤثرات، أما أن يكون هذا عنواناً شاملاً للقصيدة العربية في القرن التاسع عشر فهذا ما لا تسلم به حركة الشعر في هذا القرن بسهولة، فحركة الإحياء، وهي حركة لها منابعها وامتدادها، ظهرت في منتصفه أو في أواخر نصفه الأول واشتدت بقوة في نصفه الأخير.

ولعل شاعراً عربياً في هذه الفترة لا يطاول الشاعر محمود سامي البارودي الذي مكنته عوامل مختلفة من اكتساب صفة «الريادة» في هذا المجال وخصه الدكتور شوقي ضيف بدراسة مستقلة هي «البارودي رائد الشعر الحديث». وتبدو الريادة عند محمود سامي البارودي مسوغة بأكثر من جانب، فالرجل في مكانته الاجتماعية كان المناسب في تخطي السائد من الموضوعات، والرجل في يسره كان القادر على اقتناء المخطوطات

الشعرية القديمة، والرجل في ثقافته دخل إلى ميدان الشعر من أوسع أبوابه المؤدية إلى الشاعرية الحقيقية، لم يتعلم قواعد النحو ولم يتعلم قواعد العروض وإنما تعرف إلى هيئات التراكيب وإلى موسيقى الشعر من الشعر نفسه، وكان هذا الشعر في الأغلب هو الشعر في عصور الازدهار.. هذه العوامل المختلفة، إلى جانب أستاذه الناقد حسين المرصفي صاحب «الوسيلة الأدبية» الذي عزز ثقته بنفسه أيضا، أدت إلى وجود قمة شعرية لم يتفاوت شعره كثيراً، وإنما كان في نسجه وصياغته استواء لم يتوافر لأحد من شعراء جيله، مع تطور واضح في أدواته الفنية ومستوى شاعريته.

وإلى جانب هذا الشاعر ومن خلفه جاء جيل من الإحيائيين من مثل إسماعيل صبري وشوقي وحافظ والزهاوي والرصافي والكاظمي وآخرون مثلوا تطور القصيدة الإحيائية في القرن التاسع عشر. فالبارودي كان مفصلاً حاسماً في حركة الشعر الإحيائي في العصر الحديث، فإذا عزّ علينا أن نحدد الشعر بعصر شاعر معين، كأن نقول الشعر في عصر عمر بن أبي ربيعة أو عصر جرير أو عصر أبي تمام أو عصر المتنبي أو عصر أبي العلاء أو عصر البوصيري أو عصر ابن فارض أو عصر البارودي، فإن من المناسب أن نتجاوز المفاصل الشعرية من الشعراء الكبار إلى تحديد عصر يسم حركة أو اتجاهاً أو فترة زمنية معينة، ومضمون الدراسة التي قدمها الدكتور نور الدين السد لا تقف عند حركة شعرية تدين لشاعر معين بالريادة، ولا عند بيئة شعرية معينة يؤثر شاعر فيها تأثيراً واسعاً، وإنما تتناول حركة الشعر العربي في القرن التاسع عشر، وكان الأجدى أن يكون عنوان الدراسة: «القصيدة العربية الإحيائية في القرن التاسع عشر» أو «القصيدة العربية في عصر الإحياء».

وبعد هذه الملاحظات العامة على هذه الدراسة الجادة لدراسة الدكتور نور الدين السد أود أن أنبه على ملاحظات قد تبدو جزئية في هذه الدراسة، فالباحث ساير النقاد القدامى في قضية «صناعة الشعر» حين يقول أحدهم «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة

محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً...»(٧) ومع ما في هذا الكلام من إشارة إلى أسبقية المعنى على اللفظ أو المضمون على الشكل وهو ما لا يستقيم بحال في الدراسات النفسية والنقدية الحديثة فإن من المناسب أن ننبه على أن حمل الإبداع على النقد فيه خطر شديد، فالإبداع أكثر تعقيداً من هذا الوصف الذي يميل إلى الآلية.

ومن الملاحظات أيضاً استشهاده بما يعزز موقفه من ارتباط القصيدة الغنائية بالقصر، ومن الواضح أن الغنائية ليست مرتبطة في شعرنا العربي بالطول أو بالقصر ولا أود التفصيل في ذلك فمن المعروف في الدراسات الأدبية والنقدية أن شعرنا العربي في صورته العامة الغالبة شعر غنائي، وإذا كان المقصود بالغنائية ما يصلح للغناء فإن ما سقناه سابقاً ينسحب على هذا المعنى، وتحديد الطول والقصر والاعتدال بطول معين غير ممكن فالأمر كله نسبي وليس واقعياً بحال، والحديث في هذا الأمر يظل نظريا غير محدد لا نتبين قيمته إلا من خلال التطبيق، وإذا كان الباحث أدرك بأن معيار القصر أو الطول غير محدد وأنه لا يمكن وضع مقاييس محددة صارمة بشأنها فإنه يعود بما يوحي بشيء من التناقض الظاهري فيقول: «فالإطناب فيه دليل على عيّ إبلاغي وعدم دراية بأسرار البيان ووظائف اللغة، ومجال استخدامها في بنية التشكيل الشعري والعكس يتمظهر صحيحًا وبخاصة إذا ما اقتضى موضوع القصيدة ومقصدها الإطناب والإطالة فإذا قطع الشاعر ولم يوصل المراد كان ذلك دليل عدم القدرة وعدم ا لتمكن من صناعة الشعر ومعرفة خواصه وآلياته»(١٣) والمتتبع للإحصائيات والأحكام بشأن طول القصيدة وقصرها في هذا العصر يدرك أنها أحكام عامة ليست ذات دلالة فهذا شأن الشعر دوماً.

وثمة ما ينبغي توضيحه من مثل المصطلحات التي لا تحدد مفهوماً في أذهان الدارسين من مثل عهد التأسيس وعهد النهضة. (١٤)، أو الاستشهادات التي لا تأتي في موضعها من مثل تطبيق رأي حازم في القصيدة البسيطة والمركبة. (١٤)، وقد يعقد الباحث مشابهات بعيدة تبدو استطراداً في هذا السياق من مثل عقد مشابهة بين

لقيط بن يعمر الإيادي وقصيدة محمد بن إدريس العمراوي في دعوة أهل المغرب إلى مساعدة إخوانهم في الجزائر، إذ لا تبدو هذه المقدمة تقود إلى نتيجة سليمة (٢٠).

وتبدو بعض المصطلحات في حاجة إلى إعادة نظر من مثل مصطلح «التناص» إذ يتسامح الباحث في استخدامه بحيث يصبح عاماً يشمل كل لون من ألوان المشابهة في اللغة أو المعنى، ومن الملاحظات التي تبدو أحياناً في الدراسة لجوء الباحث إلى ما يمكن أن نسميه شرح معنى الشعر بنثره من جديد دون أن يعمد إلى إعادة صياغته بما يتناسب وهدف الناقد في إعادة بناء القصيدة وتفكيكها والوقوف عند المفاصل الأساسية فيها، ولعل طول هذه الدراسة الجادة أعجزت الباحث وجعلته يعيد الأفكار أحياناً ويتحدث أحياناً أخرى عن عموميات لا تخصص حديثه عن حركة الشعر في هذه الفترة من مثل حديثه عن قضية السرقة ومشترك الألفاظ والمعاني (٣٦).

ولعل من الملاحظات اللافتة أن الأفكار أحياناً ينقصها التبويب والترتيب وهو أمر ناجم من جعل القرن التاسع عشر على مختلف مستويات شعرائه مجالاً للدراسة. ومما يلفت القارىء أن هذه الدراسة التي تفيد أحيانا من الدراسات النقدية الحديثة وتفيد بالتالي من مصطلحاتها تحرص على قراءة النص قراءة تتكىء على نصوص النقد القديم دون أن تتنبه على بعض ما لم تقره الدراسات النقدية الحديثة، وهذا ما جعله أحياناً يتحدث عن جدّة في المعاني، والمعاني لا تخرج في معظمها عن موروث الشعر العربي (٤٧).

وربما قادت حماسة الباحث للأمير عبدالقادر إلى عقد موازنة غير منصفة بينه وبين شعراء عصره، فمع أن شعر الأمير فيه تفاوت، وما يهمه في شعره هو الجانب الإبلاغي في المقام الأول، فإنّ الموازنة بين الأمير عبدالقادر والشاعر محمد الشاذلي لا تثبت أن الشاذلي يقع من الأمير في المرتبة الثانية (٥٦)، وربما قاد الأمير نفسه

الباحث إلى أن يحمل بعض الشعراء وقصائدهم ما تحتمل من الإغراب في أدوات التحليل من مثل وقوفه عند بعض قصائد جرجس إسحق طراد والنظر إليها من خلال مصطلحات البنيوية وهي قصيدة غثة باردة لا يكاد يوجد فيها سوى النظم، بينما يرى فيها الباحث إبداعا إذ يقول معلقا على شعره:

«ويلاحظ أن الشاعر جرجس إسحق طراد كان يعيش أحداث عصره فهو يكتب الشعر إبداعاً ويلتفت إلى الأشياء المحيطة به على بساطتها ولكنه يعطيها أبعاداً وظيفية عظيمة،....» (٥٨).

ويواصل الباحث الإمعان في اصطناع المصطلح النقدي القديم وتوظيفه في أصل المعنى فقط فيتحدث عن المعاني العميقة الشريفة في قصائد لا تكاد تنهض بأصل المعنى من مثل مدحه للخديوي إسماعيل. (٥٩) ولقد أدى عدم النظر إلى الشعر في هذه الفترة بمعيار فني إلى التفاوت في التماس الشواهد الشعرية عند الشاعر الواحد وعند الشعراء فيما يميز بعضهم عن بعضهم الآخر على نحو ما نرى في مرثية ناصيف اليازجي الضعيفة لمارون نقاش (٦٦)، مما أدى إلى ظهور المبالغة في وصف الشعر وتحليله في هذه المرحلة، إذ إن التحليل وعناصره لا ينسجمان مع طبيعة هذا الشعر (٦٧).

وحين يحاول الباحث أن يلاحظ تأثر أحد الشعراء بغيره فإنه أحياناً يقف عند المعنى العام المشترك، وعند العلاقات البعيدة التي لا تحدد تأثراً ولا تميِّز التفاتًا على نحو ما نرى في بيتي أبي فراس الحمداني والشاذلي (٧٥) وتظل ظاهرة عامة تتعلق بهذه الدراسة وهي أن شواهد الشعر متفاوتة، فثمة شعر ضعيف فيه ركاكة لا يمثل المستوى الأعلى وربما الأدنى في حركة الإحياء، كما أن التحليل قد يبدو عاماً تقليدياً لا يحدد ولا يعين، ويبدو تقسيم الشعراء دون رابط واضح، مثلما تبدو العلاقة بينهم

واهية. وحين تعمد الدراسة إلى تصنيف المعجم الشعري، فإنّ التصنيفات لا تنم عن شيء يتسم بالخصوصية، فالمعجم، الذي أشارت إليه الدراسة، عام ربما نلاحظه في الشعر القديم والشعر الحديث على حد سواء، وبدا التعصب الشديد للمادة المدروسة واضحاً حتى إنّ معنى الشيخ علي الليثي وهو شاعر متواضع الموهبة يكاد يتفوق في رأي الباحث على زهير بن أبي سلمى أو يمكن المقارنة بينهما إذ يقول: «وحديث الراوي عن الموت يتناص مع حديث زهير بن أبي سلمى ولكنه يعارضه في وصف الموت بالانتقاء وهو علامة على الوعي والإدراك لأن الخبير الذي يختار عن وعي ليس شبيها بما جاء عند زهير..» (١٠٥).

ويظل يتكلف في تحميل التعبير العادي مالا يطيق، وكان بإمكانه أن يقف عند ظاهرة التأريخ بالشعر وارتباط هذه الظاهرة بما عرف من الصناعيات التي تنأى بالشعر عن التعبير التلقائي العميق وتذهب به مذاهب الصنعة والتكلف.

ومهما يكن، فإن هذه الملاحظات وملاحظات كثيرة أحجمت عن ذكرها، لا تغض من قيمة هذه الدراسة الجادة.

****

المناقشات

رئيس الجلسة :

شكراً للدكتور السعافين، وأشكر الإخوة الدكاترة على حسن تعاونهم، وأنتم ترون أسلوبا أظنه مفيداً، لأنه ترك لنا وقتا طويلاً للحوار والنقاش، وهذا في تقديري هو المهم، وسأكون كريماً معكم وأتيح لكل سائل أو محاور خمس دقائق. يا لها من ثروة!! فأرجو أن تحتو حذو الإخوة المحاضرين والمعقبين في الاختصار، ونبدأ الآن بالدكتور محمد فتوح، فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح:

بسم الله الرحمن الرحيم .... شكرا سيدي الرئيس وصبَّح الله الجمع الكريم بكل خير. كلمتي موجهة إلى البحث الذي استمتعت بقراءته للأخ الأستاذ الدكتور نور الدين السد عن (القصيدة في القرن التاسع عشر)، وهو بحث كما يبدو من العنوان من السعة والتفصيل بحيث يمكن أن يتبادر إلى الذهن أنه إما تلخيص لكتاب أو أنه مشروع لكتاب، فلا يمكن إطلاقاً لبحث في مثل هذا المؤتمر أن يتناول القصيدة العربية في قرن كامل وشعراء كثير منهم مجهول – لا يمكن إطلاقا أن يُتناول على هذا النحو – ولذلك فإن اتساع المساحة الزمنية وتشقيق موضوعات البحث بين حديث عن الصورة، وحديث عن المعجم، وحديث عن الموضوع، وحديث عن البناء، كل هذا ألجأ الباحث في كثير من الأحوال إلى أن يؤُول حديثه إلى ما يشبه العرض أو سَوق النماذج دون عناية كافية بالتحليل وبالدرس الفني . وكان مجمل الصنيع الذي يسلكه مع كل شاعر أن يقول: ومن شعراء هذا القرن فلان، ومن شعره كذا، ومن شعراء هذا القرن عبد الله باشا فكري ومن شعره كذا، واسحاق طراد ومن شعره كذا. الذي ألجأه إلى هذا الصنيع – كما قلت – ليس نقص الأدوات، فهو يتمتع بهذه الأدوات كما يبدو من بحثه، وإنما طول المساحة الزمنية ووفرة النماذج التي يتيحها هذا المدى الزمني الطويل. الشيء الذي أريد أن أطرحه للاستفسار بين يدي الباحث الكريم، ألم يلفت نظرك تدني مستوى المادة الشعرية المدروسة إلى حد أنه لا يمكن إطلاقا أن نطلق على بعضها شعراً إلا بكثير من التجاوز؟ إليك على سبيل المثال ولكي لا أضرب في عمياء، ويمكن أن تراجع هذه النصوص الموجودة في صفحات ١٧٨، ١٧٩، ٢١٢، ٢١٧، ٢٦١، وكل النماذج الموجودة في هذه الصفحات إما

أنها تعاني من خلل في الإيقاع، أو تعاني من صدع في البنية اللغوية، أوخلل حتى في التصور الفني، فلماذا إذن لم يكن من بين ما وجهت إليه همك في هذا البحث – وما وجهت إليه همك في هذا البحث كثير – ولكن كان يمكن أن تفرد فقرة أوفصلا أو ما شئت، للحديث عن المستوى الفني للمادة الشعرية المدروسة، ولكنك بمزيد من الحنو والتعاطف والحب الشديد.. كل ما أوردته، تقول: هذا شعر جيد يذكرنا بشعر فلان، وشعر فلان، كما أشار إليه الدكتور إبراهيم السعافين والذي أطلقت عليه مصطلح (التناص)، ولي معك وقفة قصيرة بعد قليل في استخدام المصطلحات الحديثة . أفردت فقرة كنت أنتظر منها الكثير خاصة بالحديث عن المعجم الشعري ودراسة المعجم الشعري هو فصل من الفصول الطريفة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، ولكن سرعان ما خاب ظني حينما وجدت تفسيرا لهذا المعجم تقول فيه إنه تصنيف ألفاظ الشاعر بحسب معانيها المعجمية مع أنك تعرف من خلال قراءاتك في الآداب وفي النقد الأجنبي وفي النقد العربي القديم أن ثمة فرقًا واضحاً بين اللفظة باعتبارها علامة لغوية، واللفظة باعتبارها علامة أدبية، فاللفظة باعتبارها علامة لغوية تستمد مرجعيتها مما هو موجود بين دفتي القاموس على حين أن اللفظة باعتبارها علامة أدبية تستمد مشروعيتها الدلالية من خلال السياق التي وضعت فيه، ولذلك نجد أن التعويل على المعاني المعجمية وحدها في تحديد ما يسمى بمعجم الشاعر فيه كثير من الغبن بالنسبة للدرس النقدي الحديث، ولعل في هذا تفسيرا لبعض الظواهر التي استمعنا إليها بالأمس وقبل الأمس في الحديث عن الدلالة والحديث عن الحزم الدلالية وكذا، كل هذا يمكن أن يفسر في ضوء التفرقة الأصولية بين اللفظة باعتبارها علامة لغوية، وبين اللفظة باعتبارها علامة أدبية، أنا مع التوسع في الاحتكاك بين الثقافة القومية والثقافات الأجنبية، ولكني لا أميل إلى أن نستخدم معياريات حديثة لمحاكمة التراث الأدبي القديم، ولذلك فلست معك في أن نقول عن عمود الشعر إنه نظام سيميائي، أو أن نقول عن قصيدة فلان مع قصيدة لقيط بن يعمر إن بينهما تناصا وكذا، لأن مثل هذه المصطلحات والمقاييس – كما لعلك تعلم هذا أكثر مني – هي مصطلحات تاريخية بمعنى أنها مقيدة بالمناخ الزمني الذي ظهرت فيه ويحاكم على ضوئها ما هو آت، ولا يحاكم على ضوئها ما قد فات، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور محمد فتوح، وأعطي الكلمة الآن للسيدة بديعة الحسني الجزائري، فلتتفضل.

السيدة بديعة الجزائري:

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة على خاتم النبيين، أيها الحفل الكريم: تحيتي لكم جميعا . أبدأ مداخلتي بالشكر لمؤسسة البابطين الموقرة والقائمين عليها، ومندوبة المؤسسة الآنسة فيحاء، وقاسم الحميدي وغيرهما . وأخص بالشكر الشيخ عبد العزيز البابطين وجميع القائمين على هذه المؤسسة الموقرة، شكرا جزيلا.

دعتنا هذه المؤسسة مشكورة من منطلق التكريم، تكريم لرمز الكفاح الجزائري، الذي تحتفل بذكرى مبايعته مؤسسات عديدة في الجزائر كل عام، وهنا اسمحوا لي برد قصير على ما ورد في ملتقى الأمس حيث لم يسمح لي سوى بدقيقة واحدة، وأعتقد أنني الآن لن أخرج عن الموضوع ما دمنا في صدد المقارنة بين الأمير عبد القادر وأبوفراس الحمداني، وفي رأيي لكي نكون أكثر إنصافا، نسأل هل يجوز أن تتعدى المقارنة حدود الشعر ولماذا؟ إن خالق هذا الكون اختار الرسول الكريم من بني هاشم، وهذا تكريم من الله سبحانه وتعالى بحد ذاته لهذه القبيلة قبيلة بني هاشم، وخاتم الأنبياء أسس دولة في المدينة المنورة كانت نواة لدولة كبرى، وجعل لها تاريخاً وهوالتاريخ الهجري، وكانت نواة لدولة كبرى وسيدنا علي بن أبي طالب رضي الله عنه كان من بني هاشم والحسن والحسين كلنا نعرف كيف اغتصب حقهم في الخلافة، ولكن الذي نجا من المعركة التي ذهب ضحيتها حفيد سيدنا الحسن بعد مبايعته في عهد الهادي العباسي، كلنا نعلم أنه إدريس الأكبر وهو من بني هاشم أيضا، ومن بعده إدريس الأصغر. هؤلاء الأدارسة شيدوا دولة كبرى دامت أربعة قرون في المغرب العربي والأندلس وتجاهُلها لاينفيها، ومن يريد المعرفة عن هذه الدولة يستطيع الرجوع إلى كتب ابن خلدون وغيره من المسلمين العرب وإلى مؤلفات بروفيسال من الأجانب والدكتور عبدالعزيز سالم من العرب.

وفق المحاور إلى المزاوجة بين الإجراء النقدي في النقد العربي القديم والإجراء النقدي الحديث، وحاولت التوليف بين هذه الإجراءات لأمكن لنفسي منظومة تحليلية فيها ضرب من التكامل يمكنني من تنزيل هذا البحث ما دعوته بالسيمائية الأسلوبية وهو اجتهاد، يبقى الأمرفيه اجتهاد، وهوقابل للنقاش وسعدت أكثر لأن البحث أثار هذا الجدل وهذا النقاش. شكراً.

رئيس الجلسة:

سنعطيك إن شاء الله في النهاية مزيداً من الوقت، والآن أعطي الكلمة للدكتور علي أبوزيد .

الدكتور علي أبوزيد:

شكرا. أولا أوجه تساؤلا للدكتور ناصر الدين، أخشى أن يكون الحديث عن الدول المجاورة للجزائر قد جار على التفصيل فيما يتعلق بعبد القادر، هذا ما فهمته من التلخيص وأتمنى ألا يكون في الكتاب . أما فيما يتعلق فيما قاله الدكتور السد، فأولا أنا موافق على ما قاله أستاذنا الدكتور فتوح في أن هذا البحث هوكتاب (أومشروع كتاب) ويبدو أن الباحث قد أطال في المقدمات بما لا تحتمله، ففي كل قسم كان يقدم بكلام كان بإمكانه أن يختصر فيه. القضية الثانية إشارته إلى أن شعراء القرن التاسع عشر لم يتقيدوا بما جاء عند ابن قتيبة من نظام للقصيدة العربية، وأنا أظن أن الشعراء القدماء أيضاً لم يتقيدوا جميعا بهذا إنما هو مجرد اقتراح كان من ابن قتيبة ولم يكن نظاماً دقيقاً للقصيدة العربية أضف إلى ذلك أنه في حديثه عن العام والمشترك جعل التصوف والشعر الديني شيئاً واحداً وثمة فرق بينهما، قد يلتقيان في بعض الجوانب، ولكن ثمة فرقا بين هذين المعنيين، وشكرا للأستاذ الباحث.

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور، الدكتور ناصر الدين السعيدوني يريد أن يتدخل فليتفضل.

الدكتور ناصر الدين السعيدوني:

شكرا للأستاذ علي أبوزيد، لأنه سمح لي أن أتدخل في بعض التوضيحات حتى أُتِم ما قد يكون قد أغفل في تقديم هذا الكتاب، أقول فقط إن كتابي في الواقع ينطلق من

محور أساسي وهوطرح إشكالية التحدي الحضاري الذي قوامه عاملان: تفوق واندفاع أوروبي، وتراجع وانكماش عثماني، ومن خلاله الولايات العربية العثمانية. هذه الإشكالية أردت أن أتناولها من خلال محاور تبدأ بالأوسع وهوالعالم البحر المتوسط، ثم تبدأ تضيق في خصوصية الدولة العثمانية، ثم تنتهي إلى إقليم محلي وهوالجزائر، لتتشخص أخيرا في أعمال الأمير ومواقفه وتحليلاته. هكذا فهمت معالجة عصر الأمير لأن المنطلق هو كيف يمكن لنا أن نفهم الأمير من خلال روح ذلك العصر ومن خلال القوى، الاجتماعية المتحكمة فيه ومن خلال المميزات الثقافية التي تعطي طابعا معينا للثقافة والفكر من خلال ذلك يمكن لنا أن نحكم على الرجل وأن نقيم أعماله وبالتالي نريد أن نفهمه من خلال الواقع المعاصر اليوم، وهو يطرح الآن تساؤلا: ما هي مكانة الأمير عبد القادر في ذاكرة الأجيال؟ ما هي صلتنا به؟ هل لتجربة الأمير هناك انعكاسات لفهمها واستغلالها في الواقع المعاصر الآن؟ من خلال ذلك حاولت أن أطرح إشكالية التحدي الحضاري، ولكن ألاحظ بعد النقطة النهائية للكتاب بأننا لم نتقدم كثيرا، وظلت تلك الإشكالية مطروحة، بل أصبحت من الخطورة بمكان، لأن السعة الحضارية أوالبعد في التماثل بين العالمين كبير، أصبحت الآن المسافة بعيدة مع العالم الأوربي الغربي، بينما كانت في القرن التاسع عشر إمكانية اللحاق متوفرة وبالتالي تظل المشكلة الحضارية انطلاقا من عصر الأمير هي المحور الذي يمكن أن نفهم منه موقف الأمير وملحمته في التاريخ، وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور، وأعطي الكلمة للدكتور ياسين الأيوبي.

الدكتور ياسين الأيوبي:

شكرا للسيد الرئيس على أنه استدركني، وقد ظننت أنه قد فات عني . أبدي إعجابي أولا بهذا النمط الجديد من رئاسة الجلسات وإدارتها، في أن رئيس الجلسة قد مارس حقه شبه المطلق في الإدارة، ولكنه خرج إلى ما هو فوق الحدود في أنه تسلط عندما قرر تخفيض الوقت للباحث وتوسيعه للمناقش، وأنا هنا أيضا أشد على يده لإغناء البحث ما لم يكن المتداخلون أو المناقشون يتكلمون للكلام لا للإغناء والتصويت، وأعجب أيضا بما

فعله بالنسبة لي إعادة الكلام للباحثين، لكن يبدو أن ما أخذه منهم في البداية قد عاد ليعطيه إياهم فيما بعد . وهذا قد يوقعه بشيء من الإسهاب والتطويل الذي قد لا يؤتي ثماره، ولكن نقدي الآن منصب على أنه تدخل في أسلوب الإجابة والإلقاء أوالكلام، فإذا جاز الكلام للباحث أن يكون شفاهاً فلا أظنه قد وفق في فرضه على السيد المعقب، لأن بحث المعقب لم يصلنا في الكتاب، لقد فاتنا الكلام، خاصة أن الدكتور السعافين قد اجتزأه وهو يلقيه هنا وهناك، وهنا أيضاً أطلب من الإخوة الذين يتلقون التوجيهات ألا ينصاعوا كليا إليها، فالدكتور السعافين انصاع على مضض وكنت أربأ به أن يوافق لأنه بهذا قد حرمنا متعة الإفادة وقد أوقعه هو أيضا في الارتباك وهو في غنى عنه، وأشكركم.

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور، أنا أشكرك على تأييدك لي، وأعتذر عن أخطائي التي ما وافقتَ عليها. بالمناسبة نحن – السودانيين – لا نتسلط أبدا وخير مثال على ذلك هو المشير عبد الرحمن سوار الذهب الذي جاءه الحكم يجرجر أذياله كما قال الشاعر، ورفضه، أي أن يكون الواحد رئيسا، (لازم يعمل حاجة)، لازم يخطيء قليلا، وأنا أظن – حقيقة – أن هذا فيه شيء من التنويع. في نهاية الأمر الباحث يمكن أن يلقي كلمته، يقرؤها وتكون عظيمة جدا لكن لا أحد يستمع إليها، وأنا أشكرك على أي حال . وسوف أعطي الكلمة للدكتور إبراهيم إن شاء الله سأنصفه من حيث ظلمته، الكلمة الآن للدكتور صالح الغامدي.

الدكتور صالح الغامدي:

لدي بعض الملاحظات التي سأسردها بطريقة سريعة. أولاً أما فيما يتعلق ببحث الدكتور السد. أعتقد أن كثيرا من جوانب القصور ينبغي أن تعزى إلى طبيعة اختيار الموضوع، وليس إلى الباحث، وهذه مشكلة واجهناها في الأبحاث الماضية، وينبغي أن يكون هذا واضحا، أما النقطة الأخرى فتتعلق بموقف الدكتور السد من الدراسات السابقة التي كتبت حول هذا الموضوع، وأعتقد أنه كان قاسيا في موقفه هذا من الدارسين العرب الذين درسوا القصيدة العربية خلال هذه الفترة، خاصة وأنه تبنى في النهاية أغلب النتائج

التي توصلوا إليها. وقضية أنه أراد أن يعلي من شأن القصيدة في هذه الفترة في بداية البحث يناقضها ما توصل إليه، أيضا من نتائج متواضعة أو تعكس تواضع القصيدة في هذه الفترة . النقطة الأخرى تتعلق بالمنهج فهو بدا فعلا وكأنه يطبق بعض مبادىء النقد العربي القديم وعلى الرغم من أنه نص في بداية بحثه بأنه سيستخدم المنهج الأسلوبي السيميائي الذي لم يعرض علينا بعض مظاهره، ولكننا فوجئنا بأن النقد التقليدي تقريبا هوالذي كان مسيطرا على هذا البحث. النقطة الأخرى تتعلق بالتناص وهي حقيقة أن كثيرا مما أشير إليه على أنه تناص وهو ليس تناصاً بمفهومه الغربي وإنما هو يعني بعض مظاهر توظيف التراث العربي، وأعتقد أن مصطلحات الاقتباس والتضمين والسرقة والمعارضة أعتقد أنها مصطلحات عربية وينبغي أن نحافظ عليها وأن نطورها والا نشعر بأي حرج من استخدامها، فالتضمين والاقتباس لا يمكن أن يكون من وجهة نظري تناصا بالمفهوم الغربي، النقطة الأخيرة هي ما تتعلق ببحث الدكتور السعافين، وطبعا يؤسفني كما ذكر الدكتور أننا لم نستمع إلى تعليقه كاملاً وأعتقد أن هذه مشكلة وسأشير فقط إلى نقطة واحدة أشار إليها تتعلق بعصر الانحطاط، فأنا أعتقد أن هناك بعض النماذج الجيدة التي ظهرت في عصر الانحطاط – لكن التوجه العام – أو طبيعة الشعر في تلك الفترة هي طبيعة متواضعة وينبغي أن نعترف بهذا وهي واضحة جدا. نحن لا نتحدث عن شعراء معينين ولا عن قصائد معينة وإنما نتحدث عن فترة زمنية كتب فيها كم هائل من الشعر، وهو شعر متواضع إذا ما قورن بالعصر الذهبي للشعر العربي العباسي، وشكرا جزيلا.

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور، الأخ الأمين العام عنده ملاحظة فليتفضل .

الأستاذ الأمين العام:

أنا في الندوة عادة لا أتدخل لكني طلبت الإذن من الأخ الرئيس حتى أوضح نقطة في كيفية ترتيب هذه الندوة، لأنني لاحظت من بعض الإخوان المتدخلين على المنصة الرئيسية وحتى بين المحاورين، هناك من يلقي اللوم أحيانا على نوعية الموضوع المطروح أو شكله أو حدوده، فتجد أن الباحث يقول: والله هذا ما طلبته مني اللجنة المنظمة فكأنه

يعتذر بأن اللجنة المنظمة هي التي دعته إلى ارتكاب خطيئة أوخطأ . وأنا ردي عليه في - الحقيقة - أنه كان ينبغي عليه أن يعتذر إذا كان غير مقتنع بهذا الموضوع الذي يكتب فيه كان عليه أن يقول لا أستطيع، فنكلف أحدًا غيره. وأنا أتفق مع الأستاذ الطيب صالح في أن الحوار الأكاديمي دائما يتسم بمحاولة تصيد الأخطاء على بعضهم فكل واحد يدين الآخر في موضوع المصطلح، أنا لاحظت الآن أن كمية الحوار -ونحن نراقبها دائما عندما نعد الكتاب في صورته النهائية - نلاحظ أنهم دائما يكررون الكلام في قضية المنهج، وقضية المصطلح، وكأن لا أحد يتفق على منهج، ولا أحد يتفق على مصطلح. فالكل يختلفون في موضوع المصطلح، والكل يختلفون في موضوع المنهج. ماذا يراد لندوة تعقد عن أبي فراس غير أن نلخص كتابا عن عصر ابي فراس، وأن نقدم القصيدة في عصر أبي فراس، ونقدم اللغة والدلالة والإبداع في قصيدة أبي فراس، والصورة الفنية في قصيدة أبي فراس؟ ماذا ما يمكن أن تقدم ندوة مثل هذه؟ وكذلك فعلنا ذات الشيء مع الأمير عبدالقادر. والمجموعة العلمية التي تصدت لاختيار الموضوعات وتفريعها وتكليف الباحثين المختصين فيها، أعتقد بأنها من الناس الذين لا يقلون عن أي واحد موجود الآن بيننا في الصالة، وهم أيضا أنفسهم موجودون وهم نخبة مختارة من الأساتذة الفضلاء من الجزائر والكويت ومن سوريا، وأنا أعتب على هذا التوجه وأجد فيه نوعاً من التقليل من الجهد الفني المبذول، وأنا أعتقد أيضاً أن الجهد الفني كبير لأني شاهدته وعشته، ومن هنا فإنني أشعر بالأسف ان يتم تبادل الكلام بنوع من التهم لطريقة وأسلوب تنظيم الندوة، وكأن الندوة هذه ليس فيها مميزات، بل العيوب فقط، وشكراً .

رئيس الجلسة:

شكرا يا سيدي. أظن أننا جميعا نشهد بالجهد العظيم الذي بذلته مؤسسة عبد العزيز البابطين، وأن هذه الندوات - وأنا حضرت عدداً منها - مفيدة جدا، وأن الأسلوب الذي اتبعته حقيقة - كما قلت - لإدراكي أن هذه البحوث لها هدفان: الأول أن تُنشَر والأساتذة الأجلاء المختصون كحضراتكم، ينظرون فيها ويناقشون المصطلحات والمدلولات والمذاهب وإلى غير ذلك، ثم هناك الجمهور الواعي الذي يريد أن يشارك بالعملية،

فالمشاركة مهمة جدا في الدنيا، وفي الحكم وفي الثقافة، وفي كل شيء، فإن أخطأت فلي أجر على أي حال .

أما الآن أعطي الكلمة للأستاذ الدكتور عبد القادر هنّي فليتفضل .

الدكتور عبد القادر هنّي:

شكرا. أيها الجمع الكريم السلام عليكم ورحمة الله وبركاته . إن ما رأيته من ملاحظات في البحث الذي تقدم به الأستاذ الدكتور نور الدين السد قد سبقني إلى إبدائها بعض المتدخلين ولكن مع ذلك سأحاول أن أركز تدخلي حول نقطة رئيسة تتعلق بعمود الشعر الذي رأى فيه الباحث نظاما سيميائيا يمكن أن يساعد اليوم في قراءة عمل شعري أنجز بعد فترة إنجاز هذه المنظومة الإجرائية، وأنا أعتقد أن عمود الشعر بوصفه مجموعة من الإجراءات – في الحقيقة – أنشىء في زمن أو استُخلِص من نصوص شعرية تنتمي إلى سياق ثقافي وحضاري معين، وحتى في سياقها الذي أُنتجت فيه، فإنها بينت محدوديتها، (أعني هذه الإجراءات) بدليل أن الشعراء كانوا دوما يخرجون عن هذه القوانين وعن هذه المعايير التي ضبطت . فيما يسمى بعمود الشعر، فكيف يمكننا اليوم أن نفترض أن هذه المنظمة الإجرائية يمكنها أن تُعتّمد في مقاربة النصوص الشعرية التي أنتجت في القرن التاسع عشر، ثم إننا إذا طبقنا هذه المنظومة الإجرائية التي تعود إلى عمود الشعر على نصوص القرن التاسع عشر الشعرية، فإننا سنتبين أن هذه النصوص – في الحقيقة – انطلاقا من هذا المنظور أعني منظور عمود الشعر لا يمكن أن تصنف ضمن الشعر لخروجها عن حدوده، وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور، الكلمة الآن للأخ محمد مصطفى أبوشوارب.

الدكتور مصطفى أبوشوارب:

بسم الله الرحمن الرحيم. شكرا سيدي الرئيس. بداءة سُبِقت إلى كثير من الملاحظات المتعلقة ببحث الأستاذ الدكتور نور الدين السد، وأنا أتفق مع مجملها، ورؤية الدراسة التي قدمها الدكتور نور الدين السد ترى أن الشعر العربي في عصر الأمير

عبدالقادر هو امتداد للشعرية العربية القديمة في موضوعها وطبيعة أدواتها الفنية، إن هذه الرؤية المعروفة سلفا تورط الدراسة في إشكالية الاعتياد ومن ثم تفقد واحداً من أهم أسباب نجاحها، وهي على هذا النحو تؤمّن على أن شعر الإحيائيين محض تعبير لا خلق فيه ولا إبداع، وإذا كانت الدراسة تنتهي إلى هذه النتيجة فهي لون من ألوان التكرار النقدي الذي لا يقدم جديدًا للعملية النقدية. أظن أن الدارس كان بإمكانه أن يحاول التماس أصالة ما في شعر هذه المرحلة. إن ارتباط النص الشعري في عصر الأمير عبد القادر من وجهة نظر الدراسة بالمنظومة النقدية التي طرحها النقد العربي القديم ورط الدراسة أيضا في عدد من الإشكاليات، ولعل النص الذي نقلته الدراسة عن كتاب الدكتور إبراهيم السعافين (مدرسة الإحياء والتراث) هامش رقم (٨) يوضح أن شعراء الإحياء كانوا يعمدون إلى نقل الشعرية العربية في العصر العباسي، أومحاكاة الشعرية العربية في العصر العباسي، كان المثل الأعلى هوالشعر العباسي وليس النقد العربي القديم بدليل أن هذا النص يوضح أن النماذج الشعرية في العصر العباسي وفي عصر الإحياء وفي عصر الأمير عبد القادر تتعارض في كثير من الأحيان مع النظرية النقدية، وقد كانت هناك فرصة متاحة لمحاولة التقاط مقاربات فنية بين شعر الإحياء والشعر العباسي خاصة، مثلا مقاربة شعر الأمير عبد القادر والبارودي في تجربة الأسر بشعر الأمير أبي فراس، مقاربة أشعار المديح والتهاني والمساجلات في عصر الأمير عبد القادر بنظيرتها في القرن الرابع الهجري، أيضا الثنائيات الضدية التي ركزت عليها دراسة الدكتور السد، كان من الممكن مقاربتها بمثيلاتها في شعر أبي تمام. أخيرا هناك محاولة الدراسة تأكيد أبوة الشعر العربي القديم للشعر في عصر الإحياء أوقعها في التقاط بعض النماذج أوالمقاربات الزائفة بين الشعر العربي في شعر عصر الإحياء والشعر العربي القديم. في النهاية هناك نقطة صغيرة أود أن أقدمها، هي أن مفهوم بعض المصطلحات النقدية القديمة لم يكن واضحا في دراسة الدكتور السد، منها مفهوم (شرف المعنى)، إن مفهوم شرف المعنى في النقد العربي القديم لا يعني المضمون النبيل والشعر الأخلاقي أوالمعنى الأخلاقي كما قدمه الدكتور السد، وإنما يعني تحديدا كما طرحه الجرجاني لأول مرة، دقة المعنى ووضوحه وانكشافه، شكرا سيدي الرئيس.

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور، أعطي الكلمة الآن للدكتور محمد رضوان الداية.

الدكتور محمد رضوان الداية:

اسمحوا بعد هذا التطويل بكلمة قصيرة، نحن أولا ضيوف على الضيوف إذا كان المحاضرون والمعقبون ضيوفا، فنحن ضيوف على الضيوف، فسوف نختصر ونكون في الإطار، بسم الله الرحمن الرحيم، الحقيقة هناك إشارات سريعة، أولا: في الحديث عن عصر الأمير عبد القادر من الناحية الأدبية، نتوقع أن تكون هناك عودة باستمرار إلى شعره بحيث تكون هناك مزاوجة بين العصر وبين الشاعر أخذاً أو عطاء هذه واحدة، شيء ثان هو الانتباه إلى قضية تفاوت المستوى الشعري في هذا العصر شيء موجود داخل ديوان الأمير عبدالقادر من الشعر العالي الدقيق جدا في موضوع الصوفية إلى الشعر الذي هو قريب من العامية أو قريب من الملحون، والسبب في ذلك في تقديري هو اختلاف القضايا التي يعالجها الأمير واختلاف المستويات التي يخاطبها. والشعر الملحون أو القريب من الملحون في تقديري كان يلقى في جلسات الذكر الصوفي في مجالس العامة، شيء آخر هو أن الأمير عبد القادر قدم إلى دمشق وعاش في بلاد الشام وفي آثاره الأدبية وفيما كتب عنه، مساجلات شعرية كثيرة بينه وبين شعراء بلاد الشام وعلمائها، وهذه المساجلات مذكورة وفي تقديري أنه يحق للكاتب أوالباحث أن يجري حواراً أو كلاماً في هذا الموضوع لبيان الأثر والتأثير والتأثر وخصوصا أن في شعره – مثلا – كلاماً يقال في وصف الطبيعة الشامية في حمص ودمشق وفي غيرها، مما يعني أنه دخل في طبيعة الشعر الخصوصية في بلاد الشام. شيء آخر هو أن العلاقة بين شعر الأمير عبد القادر وعصره تجاوزته من المشرق والمغرب إلى التاريخ الأسبق في بلاد الأندلس فإن الأثر الأندلسي في شعر الأمير عبدالقادر واضح جدا، لا أعني في علاقته بالشيخ محيي الدين بن عربي وقد كان معلمه وأستاذه، ولكن أعني أيضا أنه كان ممدود اليد إلى الثقافة الأندلسية جميعا، بل أقول إن بعض الشعر الذي نسب إلى عبدالقادر هو في الحقيقة لبعض الشعراء الأندلسيين، فيبدو أنهم وجدوا ذلك في مذكراته فنسبوه إليه، وهو ليس من شعره وهو شعر أندلسي محض، هذه ملاحظات سريعة نقدمها

للدكتور نور الدين السد جزاه الله خيرا عسى أن تكون مفيدة ونافعة إن شاء الله، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

رئيس الجلسة:

شكرا للدكتور الداية، الكلمة الآن للدكتور عبد الله حمادي .

الدكتور عبدالله حمادي:

بسم الله الرحمن الرحيم، استسمح سيادة الرئيس والحضور أنني أريد أن أنوع قليلاً، وربما أبدأ من تعقيب بسيط حول الملاحظة التي أبداها الأستاذ عبد العزيز السريع مشكورا، وهي دقيقة ولكنه خلص إلى عبارة وكأن الباحثين في هذه القاعة همهم البحث عن العيوب، أنا أطمئنه وأؤكد له أن ما خلص إليه من عبارة العيوب هو فعلاً البحث عن العيوب ولكن بمفهومها الدلالي الحقيقي، لأننا لما نرجع إلى تراثنا العربي ونستفتي اللغة في قضية العيوب نجد النابغة الذبياني يقول في بني غسان:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم
بهن فلول من قراع الكتائب

فهي عيوب في الحقيقة مبطنة بالفضائل، وأبرز عبارة عن ذلك بيت بشار بن برد:

ومن ذا الذي ترضى سجاياه كلها
كفى المرء نبلاً أن تعد معايبه

وهذا يجب أن تفخر به مؤسسة عبد العزيز البابطين، كذلك عندي ملاحظة بسيطة إلى إخواننا الأساتذة، نحن هنا ليس بصدد استعراض العضلات المعرفية لأن كل واحد وراءه رصيده من المطالعات والمطارحات وما إلى ذلك، ولكن أريد أن أقول لإخواننا في المشرق رفقاً بالأدب الجزائري القديم خاصة، لأن التوغل في هذا الأدب نظراً لندرة المصادر فيه وضياعها، ونظراً لتشتت علماء الجزائر في الأندلس وفي المشرق، وضياع جل نتاجهم الفكري، وعدم اكتراث إخواننا للأسف في المشرق به، يحمِّل الجميع هذه المسؤولية، وأعطي مثالاً بسيطاً على ذلك، فشاعر بقامة بكر بن حماد التاهرتي الذي

أنجبته الجزائر هو أول بربري يتعرب في القرن الثاني الهجري - ينتقل شابا إلى بغداد، ويعيش فيها أكثر من خمسين سنة، يعاصر أبا تمام، ودعبل الخزاعي، والبحتري، فلا نجد إخواننا في المشرق يذكرونه بكلمة واحدة . ويفترض أنه ترك ديواناً عظيماً لأنه كان افتكَّ - أول شاعر بربري - مكانةً في البلاط العباسي وما أدراك ما البلاط العباسي؟، بقي من تراثه الآن الذي استطعنا أن نجمعه مئة وسبعة أبيات شعرية فقط، فمن يتحمل هذه المسؤولية؟ أعتقد كلنا يتحمل هذه المسؤولية، ولذلك لما يتحدثون عن الأدب المغربي والتأليف فيه، ومن هنا، فإنني أنطلق في الملاحظة كون أن أخي نور الدين السد الذي أقر له بالجهد وبالجدية في تناول الموضوعات النقدية والأدبية أنه ربما هروب أومحاولة إخفاء، ما يعترضه من صعوبة في هذا البحث هوالإطناب الكثير فيما يتعلق بالحديث عن القصيدة العربية، والبحث في: هل للقصيدة العربية منهج؟ انطلاقا من نص ابن قتيبة إلى أن يصل إلى حازم القرطاجني، فهو عبارة عن استطراد في الحقيقة لا محل له من الدراسة في الموضوع، وكان أولى به أن يصب جهده على القصيدة في عصر الأمير، لكن نحن ندرك أن القصيدة في عصر الأمير هي قصيدة قد آلت إلى الوبال النهائي، وأنها تمثل تتويج العقم في الابتكار والإبداع الجزائري، لأن انطفاء القصيدة العربية كان مع نهاية دولة بني زيان لأسباب موضوعية تاريخية يصعب شرحها الآن، خاصة الفترة العثمانية التي قضت على اللغة العربية، ثم الاستعمار الفرنسي، وبالتالي إدراج القصيدة في عصر الأمير عبد القادر كما حاول أخي نورالدين السد في فترة الإحياء مع ما دار في المشرق، ليس في محله، لأن عصر الإحياء عندنا نحن تداركناه في القرن العشرين، وبفضل ظهور جمعية العلماء المسلمين التي تبنت الفكر الإحيائي، وفتحت له منابر بفضل ابن باديس وجماعته في (الشهاب) وفي (البصائر) وفي (الصراط) وغير ذلك، وبالتالي احتفت بالبارودي وبشوقي وظهرت الفكرة الإحيائية عميقة ومتجذرة ومنكشفة بوجه خاص فيما يسمى بديوان الشعر الجزائري الحديث الذي نشره الزاهري في سنة ١٩٢٧، ١٩٢٨، أما قبل ذلك فكل المصادر عندنا في الجزائر تجمع على أن الشعر الجزائري في فترة القرن التاسع عشر كان بمثابة الأوراد، كان بمثابة التمسح على الأولياء والصالحين، وبالتالي فهو شعر نستطيع أن نطلق عليه مقولة الأصمعي أن (الشعر إذا أدخلته إلى باب الخير لان) أي ضعف وأصبح بعيداً عن الشعر، ويمكن أن نصنف الشعراء بما فيهم حتى الأمير

عبد القادر كما قال البلافيقي في الأندلس: (شعر من لا شعر لهم) يجب أن نأخذ هذه القضية بعين الاعتبار . النقطة الثانية، أريد أن أخرج قليلا إلى أخي السعيدوني وهو بالنسبة إلينا في الجزائر، - وهذا ربما إخواننا في المشرق لا يعرفونه - حجة في التاريخ الجزائري، وخاصة في الفترة العثمانية - فلما تحدث عن الأمير عبد القادر أنا أريد أن أستفسره إلى أي مدى أو إلى أي حد يمكننا أن نعتبر الأمير عبد القادر في كفاحه ونضاله يحمل حساً وطنياً ينظر فيه النظرة الشاملة إلى الجزائر على كونها لها هوية ولها شخصية متميزة؟، والسؤال الثاني إلى أي مدى يمكن أن نفصل فكر الأمير عبد القادر عن النزعة الطرقية الضيقة التي كان ينتمي إليها؟ وإلى أي مدى يمكننا أن نفصل بين شخصيتين كبيرتين وطنيتين في نفس الفترة، الأمير عبدالقادر في الغرب الجزائري والباي أحمد في الشرق الجزائري وكلاهما نافح الاستعمار الفرنسي مدة طويلة وفي نفس الفترة، ولكن لم يجتمعا على عدو واحد ولم تتوحد كلمتهما فأيهما أحق بالشرعية للتحدث بالجزائر في رأيكم؟ عندي تعقيب نهائي حيث أثارت الأخت بديعة قضية الأنساب والانتماء في المغرب ظهرت خاصة في عصور الانحطاط محاولة التلبس أوالتمسح، أوإلحاق النسب بآل البيت، أظن أن هذه القضية فضحها ابن خلدون بدقة في المقدمة وفي تاريخه، وسحب البساط أوالغطاء عن عائلة بني مرين، وعن عائلة بني نصر وغير ذلك، وقال هي أنساب تعلقوا بها فقط من أجل إغراء العامة حتى تتشبث بهم، وتقدم لهم الولاء، وعندنا كثير من الدراسات، فبعض القبائل البربرية أرادت أن تلحق أنسابها بقبائل عربية مثل عائلة الفجونة المشهورة عندنا التي كانت موالية للعثمانيين، ففضحها أحد الكتاب، وقال لا علاقة لها بقبيلة بني تميم، بل هي من قبيلة فجونة بالأوراس وهي بربرية المنزع، ولكن فقط تريد أن تكسب هذا المجد من خلال التعلق بآل البيت وأنا شخصيا أشك في نسب الأمير عبد القادر لآل البيت. وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً يا دكتور على هذه المساهمة المفيدة . لا أدري إن كان الأخ الدكتور ناصر الدين يريد أن يقول شيئا الآن أم يريد أن ينتظر؟ .

الدكتور ناصر الدين السعيدوني:

شكراً سيادة الرئيس. أنا بكل تقدير واعتزاز لهذه الإثارة التاريخية، وأنا معتز بهذا التدخل لزميلي وأخي الدكتور عبد الله حمادي، فله الشكر الجزيل لأنه أثار ما يجب أن يثار وقد تناول الكتاب هذه القضايا، لكن التلخيص لم يحسم في هذه القضية وبالتالي فهذه دقائق محدودة للإجابة عنها تثير النقاش والبحث مسبقا، رداً على السؤال القائل: هل يحمل الأمير عبدالقادر حساً وطنياً؟.

في الواقع نجد ان منطلقات الوطنية، أوالإحساس الوطني هومنطلق العقيدة، فهناك دار كفرٍ ودار إسلام، وبالتالي محضن العقيدة هو ما يسمى في الأساس بالتمايز، فالأمير عبد القادر من خلال ذلك كانت وطنيته منطلقة من العقيدة، ومرتبطة بالأرض، وقد تبلورت أساسا ليس بظروف محلية وإنما بمواجهة العدوالخارجي، فالرسائل التي أرسلها كانت تظهره بأنه يتكلم عن الأرومة العربية وعن المعتقد الإسلامي وعن الوطن الجزائري، ثم بعد ذلك أراد أن ينظر من خلال البعد العربي والإسلامي، فنجد أن الإحساس موجود لكن ينطلق أساسا من المفهوم الديني، ونخطئ كثيرا إن أخذنا في القرن التاسع عشر مفهوما آخر خارج المفهوم المعتقد في التمايز، ثم نجد بأن الأمير عبد القادر انطلق من فكرة أنه ابن شيخ زاوية الطريقة القادرية «في القيطنة» ليصبح عالمي التوجه، إنساني الإحساس متصوف السلوك، وبالتالي كان هناك انطلاق يتجاوب أمام مراحل حياته وقد تخلى في الأخير عن المنطق الضيق لتلك المرحلة. أصل هنا إلى الإجابة التي قد تثير حول قضية أحمد الباي والأمير عبدالقادر. أحمد الباي مع إقرارنا بفضله في الكفاح والزعامة في مكافحة الفرنسيين في قسنطينة، بعد أن سقطت مدينة الجزائر ظل واقفاً أمام الاستعمار من سنة ١٨٣٠ إلى ١٨٣٧ وعندما سقطت قسنطينة ظل يكافح في جبال الأوراس يقاوم الفرنسيين إلى بداية ١٨٤٨، وظل شبه معتقل في الجزائر حتى وافته المنية، ودفن هنا مع السيد عبدالرحمن الثعالبي في سنة ١٨٥٢، لكن يهمني أنا كمؤرخ أتعامل مع قضايا العصر وليس لأي إحساس أو ارتباط، فأجد أحمد باي كرغلي، يمثل الإدارة العثمانية وملقب بـ (الباشا)، ولم يحاول تجاوز الإطار العثماني في علاقاته وإمكاناته، كما أنه حاول أن يبقي الماضي الذي لم يعد قابلاً للإبقاء، وأراد أن يحيي شرعية قد قضى عليها الزمن

وانتهت إلى الأبد باحتلال الجزائر من قبل فرنسا. الأمير عبد القادر شاب ينظر في وقت الفجر إلى أفق واسع، فيمثل روح الجزائر بعمقها في عقيدتها في إحساسها الوطني، في لغتها القومية التي هي اللغة العربية، وفي بُعدها العربي الإسلامي، فنجد هناك ما يسمح لنا بالقول – مع إقرارنا بفضل الرجلين – بأن الأمير يمثل المستقبل، والنظرة المتجددة، والعلاقة الواسعة، والمفهوم الثقافي، وربما الأمير عبدالقادر – وأخص كلامي – يمثل الشرعية الثلاثية التي لا يكتمل الحكم بالعالم العربي إلا بها، وهي (الفروسية) أواليد التي تبطش، و(الفكر) أو الثقافة التي تفهم قضايا العصر، و(الروح الدافعة) أو العقيدة، فالأمير عبد القادر مارس شرعية الحكم أوالمقاومة من خلال روح دافعة وهي العقيدة الإسلامية، ويد فعالة وهي فروسيته وحروبه، وثقافة واسعة ربطته بحضارة الغرب عندما كان أسيرا، ولكن انطلقت به من أصالة العروبة من خلال شعره وثقافته، والمشكلة اليوم في العالم العربي المطروحة عدم تماثل الشرعيات الثلاث، العقل الذي يفكر، واليد التي تبطش، والروح التي تدفع، فنجد هناك اختلالا في توازن هذه العلاقة، وهذا ما أدى إلى تأزم الأوضاع في كثير من البلاد العربية، فالأمير عبد القادر فلتة تاريخية جمعت منطلقات الشرعية الثلاثة في بناء الذهنية العربية الإسلامية انطلاقا من وطنه الجزائر ورجوعا إلى بعده العربي والإسلامي، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور، وأنا أطمئنكم – أيها الإخوة – أننا نسير سيراً حسناً وعند الصباح كما قال الرجل (يَحْمَد القوم السرى)، الآن يشرفني ويسعدني حقا أن أعطي الكلمة لأستاذنا الجليل الدكتور محمود مكي فليتفضل .

الدكتور محمود مكي:

أشكر سيدي الرئيس وروائينا العظيم الأستاذ الطيب صالح على أنه أتاح لي هذه الفرصة، وكان قد تقدم متفضلا ومقترحا علي بأن أتحدث، وكنت قد اعتذرت في البداية، ولكن لي تعليقًا موجزًا على ما قاله الدكتور الأستاذ عبد الله حمادي حول التراث الجزائري والمغربي بصفة عامة وإهمال المشارقة له. لست هنا في معرض الدفاع عن المشارقة، ولكنني أقول أننا في المشرق وأنا واحد – أقولها بتواضع – من بين من

يشتغلون بهذا التراث المغربي أوالمغاربي بتعبير أصح. لأنه يشمل هذا الجناح الغربي من العالم الإسلامي من ليبيا إلى الأندلس، بل إن مصر أيضاً كما عدها بعض الجغرافيين والمؤرخين إنما تنتمي إلى مغرب العالم العربي، أقول إننا مهتمون بهذا التراث بقدر ما نستطيع ولكن هناك تبعة أيضا لا بد أن ننسبها بإنصاف إلى العلماء المغاربة، فإن كثيرا من هذا التراث ما زال مخطوطاً والتبعة الأولى في نشر هذا التراث إنما تقع على العلماء المغاربة ولم ينشر من هذا التراث إلا القليل ولكن خزائن المغرب مليئة وحافلة بكثير من هذا التراث الذي يُظن انه ضاع، ومع ذلك فإنه ما زال موجودا، وهويستحق العمل والتحقيق، وقد بدأتْ خطوات كثيرة في السنوات الأخيرة من العلماء المغاربة في العمل في هذا الميدان وأخص الجزائر بصفة خاصة، لأن الجزائر عانت ما لم تعانِهِ بلاد المغرب الأخرى في هذا الميدان، وقد ذكر مثالا على ذلك الأستاذ الدكتور وهو بكر بن حماد التاهرتي، وأود أن أذكره حول هذا الشاعر بالذات كنت – ولا أقول هذا تزكية لنفسي – أول من كتب عن هذا الشاعر في سنة ١٩٦٣، وجمعت كثيرا من شعره الذي لم يتجاوز إلا مئة بيت وبعض أبيات في ذلك العمل الذي قمت به بعد استقلال الجزائر بسنة واحدة، وهو شاعر – حقيقة – يلفت النظر بأنه ظاهرة فذة، لأنه في مثل هذا التاريخ المبكر، فقد توفي بكر بن حماد في سنة ٢٩٦ أي ٩٠٩ ميلادية أي في القرن الثالث وكان زميلاً ورسيلاً لأبي تمام ولدعبل الخزاعي وكان يتردد ما بين القيروان عاصمة الأغالبة وتهارت عاصمة الرستميين بل إن له فضلاً كبيراً على علماء الأندلس، فإنه كان مشتغلاً أيضا بالفقه والحديث وله قصيدة ذاعت واشتهرت كثيرا في نقد الحديث يقول في أولها:

أرى الخير في الدنيا يقل كثيره
وينقص نقصاً والحديث يزيد
فلو كان خيراً كان كالخير كله
وأحسب أن الخير منه بعيد

وهي قصيدة ذاعت لما فيها من تهجم على (يحيى بن معين) وغيره من علماء الحديث، وقد رد عليها الكثيرون. أود فقط أن أقول إننا في المشرق نهتم بهذا التراث المغربي اهتماما كبيرا ونعتقد أنه مكمل لثقافتنا العربية، بل إنه جزء في غاية الأهمية حتى إننا نجد كثيرا من الأصول المشرقية لا توجد الآن إلا في المغرب وبخطوط مؤلفيها، ولكن هناك تبعة

كبيرة أيضا أوجه النظر إليها – أوجه علماء المغرب إليها – وهي ضرورة أن يهتموا بنشر هذا التراث وتحقيقه. هناك صعوبة أخرى وهي مسألة متعلقة بالحكومات وبالجمارك، وما إلى ذلك فإننا في معارض الكتاب بالقاهرة على سبيل المثال نجد بعضا أوعددا من الكتب المغربية والجزائرية، ولكن يقال إنها للعرض فقط وليست للبيع، فهذه مسألة ينبغي أن يعمل المثقفون والكتاب واتحادات الكتاب مع الحكومات على حلها، حتى يسهل تداول الكتاب العربي بين مشرق العالم العربي ومغربه، وشكرا سيدي الرئيس على انك اتحت لي هذه الفرصة.

رئيس الجلسة:

شكرا لك يا سيدي. الآن أعطي الكلمة للدكتور بشير بويجرة.

الدكتور بشير بويجرة:

شكراً جزيلاً سيدي الرئيس . الحضور الكريم، السلام عليكم ورحمته تعالى وبركاته: بداية نجزل الشكر والتحية العطرة إلى مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين على فتحها لنا موسماً حضارياً وفتحة نقدية أدبية نحاول فيها أن نبين فيها عن كثير من القضايا المهمة جداً، وخاصة في مجال النص الشعري، هذا النص الذي تمتد فعاليته زمانياً ومكانياً من المحيط إلى المحيط، وأشكر أيضاً الزملاء الأساتذة على ما قدموه في هذه الأصبوحة، وبداية أبدأ بما قدمه الأستاذ الدكتور السعيدوني، فشيء جميل أن نرى هذه الدراسة بهذه الكثافة التي تحاول أن تجد مسوغاً تاريخياً لتواجد وإبداعية النص الشعري. فقط هناك قضية مهمة أثارها الدكتور مشكوراً، ولا أود أن أعارض، ولكني أريد أن أسأل سؤالاً منهجياً مهماً.

فقد ذكر الدكتور أن الجزائر في عهد الأتراك كانت مهيأه للاستعمار، بمعنى أن الإدارة التركية في الجزائر في هذه الفترة كانت في موقف ضعف، وكانت تنتظر من يستعمرها، ومع احترامي الشديد لهذه الفكرة، لكنني بالعودة إلى مرجعيتنا الحضارية، وبداية من فتح الأندلس، الذي توقف عند حدود فرنسا وهذه قضية أولى، ثم سقوط الأندلس وهذه قضية ثانية، ثم الحروب الصليبية والمعتقد الديني – شئنا أم أبينا تاريخياً – أنه هو الذي يربطنا مع الآخر، أي مع الغرب، وهذه قضية ثالثة، أما الرابعة ، فكيف

نفسر بقاء فرنسا في الجزائر ما يزيد على قرن ونصف؟ هذه القضايا الأربعة ألا تنفي استعداد الجزائر للاستعمار؟ ألا تؤكد أن فرنسا كانت من ضمن استراتيجيتها الأولى في التوسع هو وضع يدها على الجزائر لاتساعها الساحلي، ولموقعها الاستراتيجي في منطقة المغرب العربي، وهناك قضايا كثيرة جداً سأعمل على اختصارها، وذلك ما يدعوني إلى التحدث مع صديقي وزميلي الدكتور السد في قضية (القصيدة الأميرية) أو (القصيدة الشعرية في العصر الأميري)، طبعاً نحن نعرف جميعاً بأن الفترة التي وجد فيها الأمير عبدالقادر كانت – كما قال كثير من النقاد – تتصف بالانحطاط أو الضعف في الأداء الشعري، وهنا في الجزائر ظاهرة أخرى كان يعيشها المجتمع وهي ضياع الأسلوب العربي الرصين، بمعنى تفشي العامية، وعندما نجد أميراً ولد في سنة ١٨٠٧، وكلف بالإمارة وسنّه لا يتجاوز عشرين عاماً، نجده يبدع قصائد شعرية تدعو إلى إحياء القصيدة العربية القديمة في نبعها الأصيل، لا يجب أن نقرأ هذا الفعل قراءة سطحية، ولكن أحسب أننا يجب أن نقرأها قراءة استراتيجية، بمعنى يجب أن نوظف مجموعة من المناهج لكي نفهم النص الأميري ولا نحاسبه – أي الأمير – لا نحاسبه حساباً عسيراً على ما يقع فيه من أخطاء بسيطة جدًا سواء كانت في العروض أوفي اللغة، ولكن يجب أن نحاسبه على المعطى الاستراتيجي لهذه القصيدة، فمثلا عندما نقرأ قصيدتي (بي يحتمي جيشي) و(ما في البداوة من عيب)، فلا يجب أن نضع في اعتبارنا بأن قصيدة (بي يحتمي جيشي) قيلت من أجل الفخر – بمعناها في السياق التقليدي الكلاسيكي للفخر – ولكن يجب أن نفهمها – حسب علمي – على أساس أنه وحسب مدرسة فرويد (أنا أميري) تريد أن تتقمص (أنا الجمعي) لأن فرنسا دخلت الجزائر لا بصفتها فرنسا، ولكن بصفتها تحمل الصليب اي أنها دخلت (بأنا جمعي) للغرب الصليبي، فالأمير هنا عندما يتحدث عن نفسه وعن فخرياته، فإنه – بحق – لا يتحدث عن نفسه عن (أناه الشخصي) ولكنه يتحدث عن (الأنا الجمعي) بمعنى أنه يقف الند للند (للأنا الغربي) هذه قضية، القضية الأخرى أنه عندما يتحدث في (ما في البداوة من عيب) في هذه القصيدة الجميلة الرائعة فهو بالحقيقة لا يريد أن يصف أو لايجب أن نصب هذا الغرض في غرض الوصف التقليدي الكلاسيكي ولكننا في الحقيقة يجب أن نعود إلى سبب قول هذه القصيدة فنحن نعرف حسب ما هو مدون في ديوان الأمير أن سبب قوله لهذه القصيدة، هو أن أحد

الضباط الفرنسيين سأله وهو سجين في (امبوان) وبعد أن عاش فترة من الرفاهية والحضارة والتقدم الحضاري الغربي، سأله: ماذا تقول في البداوة؟ فالأمير قال هنا القصيدة (استراتيجياً) كأنه يريد أن يرد على العدوالاستعماري وهو سجين، هذه حرب أخرى، هذا سيف آخر وهذا موقف آخر وهناك أشياء كثيرة وفي الأخير، أتمنى وأرجو أن تتكرم مؤسسة عبد العزيز البابطين وأن تبرمج ندوة خاصة بالأمير عبد القادر لأنني أحسب أن الأدب العربي أو أن النص العربي له ثلاث مراحل، ومع احترامي للكثير طبعا للمتنبي وكثير من الشعراء - إلا أن أبا فراس والأمير عبد القادر ومحمود سامي البارودي أعتقد أنها سلسلة نصية يجب أن تترابط فيما بينها وأن تعطي رؤية جمالية للقصيدة العربية، مع الشكر الجزيل واعتذر على هذه الإطالة.

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور، الدكتور الربعي بن سلامة طلب نصف دقيقة، ليس إلا، وأنا أعطيه دقيقتين.

الدكتور الربعي بن سلامة:

شكرا للسيد الرئيس. طبعا وُجِّهت ملاحظات حول ملاحظات عن فكرة التدخلات المنهجية، وأستسمحكم في أنني أريد أيضا أن أتدخل تدخلاً قصيراً حول فكرة تكررت مرتين عن المنهجية، ولاحظت أنه قد سُكت عنها، مما قد يوحي بتقبلها من قبل الجميع، هذه الملاحظة وردت حول البحث الذي تقدم به الدكتور نور الدين السد، مرة من طرف الدكتور محمد فتوح حينما أشار إلى فكرة المعجم الشعري، وقال بأن الكلمة أوالعلامة اللغوية يختلف مدلولها حينما تكون في المعجم عنه حينما تكون في سياق شعري أوفي سياق أدبي بصفة عامة، وهذا صحيح جدا، ولكنه اعترض على فكرة استخدام المنهج الحديث الذي اقترحه الدكتور السد في تحليل القصيدة القديمة، وكذلك أيضا اعترض على هذه الفكرة الدكتور بكار، وإن كان قد كتب كتاباً كاملاً عن بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث . فقلت، السكوت عن هذه الفكرة قد يعطي انطباعا بأن النصوص القديمة لا يجوز أن تدرس إلا بالمناهج القديمة، وهذا طبعا ليس صحيحا لأن

الكلمة تختلف حينما تكون علامة في معجم عنها تكون علامة في نص، أو في سياق شعري أو أدبي، وكذلك تختلف باختلاف المنهج المستخدم لتحديد موقعها بين الكلمات كما تختلف باختلاف القارئ أوالمتلقي وبكفاءته أو بقدرته على استخدام هذا المنهج، وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور. بقي لدي حوالي ربع ساعة عندي ثلاثة إخوة يطلبون الكلام فضلاً عن الإخوة المحاضرين والأخ المعلق والأمين العام فماذا ترون؟ أظن لو أخذ كل واحد من الإخوة ثلاث دقائق فإن المشكلة سوف تحل. فلنبدأ بالدكتور عثمان بدري.

الدكتور عثمان بدري:

شكرا، السلام عليكم، بالنسبة لبحث الأمير عبدالقادر. حقيقة أنه بصرف النظر عما يقال من هنات هنا وهناك، سواء فيما يتصل بشخص الأمير أو بفهم الظروف التي جاء بها الأمير، فإن الأساس الذي يجب أن نضع فيه شخصية الأمير عبد القادر مقارنة بنظيره أبي فراس الحمداني، هو المنظور الحضاري، المنظور الحضاري العربي الإسلامي الذي كان مغيبا قبل الأمير، وعندما جاء الأمير أسس له وبلوره وصقله في كثير من الجوانب، أظن أن هذا هوالإطار الذي يجب أن تتكاتف فيه كل جهود الباحثين والدارسين الذين يدرسون شخصية الأمير عبد القادر، أو إنتاج الأمير عبدالقادر، يبقى بعد ذلك أنه يمكن أن نجد مجالاً للنقد، ولا أقول الانتقاد، والنقد عادة ما يثري فكرةً ما أومنظوراً ننشده، وأظن أن بحث الدكتور السعيدوني قد أُنجز في إطار هذا الهمّ الذي يشغله – حسبما أعرف – من سنوات طويلة.

الأستاذ الزميل الدكتور نور الدين السد، في الحقيقة كنت أتوقع منه غير ما قرأت في هذا البحث، هناك أولاً – ومعذرة أن أقول هذا الكلام – يستطيع أن يعود إلى المكتبة ويتأكد بنفسه. هناك تجاوز لكثير من الجهود ولكثير من الدراسات التي كتبت عن خصائص شعر هذه الفترة التي ينتمي إليها شعر الأمير عبد القادر، هناك دراسات كثيرة، وأخلاقياً إذا كنا علمياً نتسامح في بعض الأشياء ولكن يبقى من الجانب الأخلاقي علينا أن لا نتجاوز أنفسنا، وألا نتجاوز بعضنا بعضا. في الواقع هناك إشكالية بالنسبة لشعر

الأمير عبد القادر، عندما نأخذ ديوان الأمير عبد القادر نجده يصعد في بعض الأحيان إلى القمة ولكن في كثير من الأحيان نجده ينزل بنا إلى الأسفل، ولهذا فالاستنتاجات التي نستنتجها من هذه الدراسة كانت استنتاجات تعميمية، لم تراع خصوصية الصعود ولم تراع خصوصيات النزول في شعر هذا الشاعر، شكراً.

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور ، الآن الأخ الأستاذ خالد الشايجي.

الأستاذ خالد الشايجي:

شكرا حضرة الرئيس، الحقيقة الأساتذة غطوا تقريبا جميع المواضيع المتعلقة بشعر الفترة، ولكني أريد تلبية لدعوة الأستاذ الرئيس الطيب صالح الخروج عن الأكاديمية بعض الشيء، وتعليقا على المقدمة التي تفضل بها الدكتور ناصر الدين، والتي ذكر فيها الكثير والعديد من النظريات الأوربية الأجنبية، ودعا إلى تحليلها لمواجهة الحضارة الأوربية، حقيقة الحضارة الأوربية لم تقم على نظريات ثم سارت في الحضارة وبنت الحضارة، إنما طرح العمل أولاً وبدأ التحليل ربما موازياً لهذا العمل، وتطبيقا لهذا القول، وأود أن أضرب مثلا في ثورة الصين (فماوتسي تونغ) عندما استلم الحكم في عام ١٩٥٠ بعد ١٤ سنة فقط أي في عام ١٩٦٤ أصبح مالكاً للذرة وللصواريخ العابرة للقارات والصناعة العسكرية الضخمة، مما دعا رئيس الولايات المتحدة نيكسون إلى كسر الستار الحديدي الذي وضعه هو ليصافح (ماوتسي تونغ) ويدعوه لزيارة الولايات المتحدة. ١٤ سنة فقط لم يحلل من خلالها نظريات ويلتفت إلى الحضارة الأوربية، نحن بحاجة إلى عمل وليس إلى نظريات . شكرا سعادة الرئيس.

رئيس الجلسة:

شكرا لك يا سيدي. بقي لدي في القائمة متحدثان، واستميحكم عذرا أن نختم هذه الندوة، وأرجو أن تجدوا الفرصة بالتأكيد في الندوات القادمة . أعطي الكلمة للدكتور ابراهيم السعافين علما بأنه معقب، وليس محاضرا، لأنني ظلمته كما زعم صديقي الدكتور يوسف بكار.

الدكتور ابراهيم السعافين:

يا سيدي أنا لا أحتاج إلى وقت طويل لأنني – حقيقة – أنا فهمت أن التعقيب هو موازٍ للبحث، ولذلك لا أفهم أنه مجرد تعليق سريع وذلك، على كل حال لا أستطيع أن أستدرك ما فاتني الآن، ولكن أريد أن أشير إلى ما تفضل به الصديق الدكتور يوسف بكار في هذا الذي يوحي بالتناقض. (مرة أنت تلوم الباحث على اتكائه على النقد القديم، ومرة تحاسبه لأنه أفاد من النقد الحديث)، ليست القضية بهذا الشكل كما طُرحت في البحث، فالنقد القديم شيء جميل جدا أن نفيد منه، هذا شيء جميل وأنا معه، والنقد القديم لاينفصل عن النقد الحديث ويمكن أن يكون مكملاً، وأن نستفيد منه ما نستطيع، لكن هناك بعض المفاهيم النقدية، وقد أشار الدكتور الربعي إلى هذه القضية، فأنت من الناس الذين درسوا النقد القديم على ضوء النقد الحديث، بالنسبة لقضية ثنائية اللفظ والمعنى فقد مضى وقت طويل جداً ونحن نعرف أنه لايوجد هناك فصل بين اللفظ والمعنى، ولابين الشكل والمضمون، وأنت تعرف أن النظريات الحديثة تقول لا يوجد أصلا مضمون، فالمضمون شكل، هذه قضية، وأظن أن د. نور الدين لايؤمن بها، وربما هي زلة قلم هكذا أتصور، النقطة الثانية فيما يتصل باتكائه على البنيوية، هواختار شاعراً ليس شاعراً أي لا تنطبق عليه معايير الشاعرية وأشار اشارة سريعة لكلمة بنيوية والتحليل البنيوي إلى آخره، المشكلة هو أن البحث كان يجب أن يقرأ، ولكن هذا الذي حدث، فيما يتصل بصديقي الغامدي فحين نتحدث عن فترة الانحطاط وما إلى ذلك، انا لا أقول أنه لا يوجد ضعف في مستوى الشعر العربي، فهذه حقيقة مقررة ولا أريد أن أدخل فيها، فمنذ قضية التوليد والشعر يميل إلى قدر من التصنع، ولكن هناك بؤرا لا شك ظلت قائمة، ونحن ظلمنا الشعر العربي، حين نقول إن الشعر العربي فيه الانحطاط والتكلف والصناعيات، والذي يقرأ طرداً وعكساً والذي يقرأ المعجم والمهمل ...إلخ، هذه ظاهرة موجودة وربما غلبت، ولكن التيار الآخر كان موجوداً، هذا الذي أردت أن أقوله، ويمكننا نحن في تلقينا للأشياء ربما نتجاوز، فكثير من الأشياء التي نقرؤه الآن اونسمعه يقل بكثير عن ذلك الشعر لعبدالله الشبراوي الذي يقول:

وحقك أنت المنى والطلبْ
وأنت المراد وأنت الأربْ

أو

جـــســـــد نـاحل وقـلب جـــريـحٌ
ودمـــوع علـى الخـــدود تـســـيحُ

ربما الآن لا يوجد لدينا شعر أفضل من هذا.

قضية (المصطلح) و(المنهج) لا شك أن هذه القضية من أهم القضايا التي تعنينا في هذه الأيام، فنحن حين نأتي بمصطلحات ثم لا نوظفها في موضعها الصحيح، نكون قد ارتكبنا جناية، ومنها مصطلح (التناص)ومصطلح (شرف المعنى) ومنها مصطلح كذا وكذا، على أي حال أنا أترك هذا التعقيب للمستقبل ليُقرأ، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكرا يا أخي، الآن أعطي الكلمة للدكتور ناصر الدين السعيدوني.

الدكتور ناصر الدين السعيدوني:

شكراً. فقط هناك موجز لما قد يطرح من تساؤلات مع شكري الجزيل للذين علقوا على ما قدمته في تقديمي للكتاب.

ما أدلى به الأستاذ بشير بويجرة حول قضية استعداد الجزائر للاستعمار. أنا قلت مهيأة لأن الجزائر قد انتهت عملياً في ١٨١٦ ميلادي، وفي ١٧٩٢ كانت الجزائر قد انتهت عملياً ولم تبق سوى بعض الثورات، هنا طرحت القضية البديل. هناك بديل خارجي هو الاستعمار، وهناك بديل داخلي في تجدد القوى الحية . البديل الداخلي طُرح في شكلين: قبل مجيء الفرنسيين ثورات (درقاوة والتيجانية والشريف الأحرش والزوايا)، ولكنها قمعت في بحر من الدماء، بعد ذلك أتى البديل الداخلي بعد الاستعمار الفرنسي على شكل حركة الأمير عبدالقادر الجزائري، ولكن قضي عليه من طرف القوة العاتية الفرنسية، وبالتالي أصبحت الجزائر ضحية الاستعمار الفرنسي، لكن هنا اشير بأننا نحن كذلك ضحايا مفهوم تاريخي خاطئ ، وهوما يسمى (المفهوم الملحمي النضالي في التاريخ) وهو تصيد العامل الخارجي كمشجب نعلق عليه واقعنا، انا من خلال دراسة ١٤ سنة في

الأرشيف العثماني ومن خلال دراسة عقلية الفلاحين والقضايا الداخلية، انتهيت – وربما هذا أصبح شائعا – بأن العامل الداخلي هوالعامل الحاسم، وبالتالي يأتي العامل الخارجي الاحتلال الفرنسي ليؤكد النتيجة التي يقتضيها الوضع الداخلي. أما قضية النظريات التي أثارها الأستاذ الشايجي مشكوراً، أقول: المشكلة المطروحة أننا لم نفهم الخصم. الخصم هو أوروبا فحاولت من خلال معالجة للبنية الذهنية الاجتماعية الفكرية الأوربية، وبالتالي في الواقع – إن العمل دائما ينقصنا في القرن التاسع عشر والآن، ولكن قبل العمل أرى أنه من الضروري فهْم العدو، فهذه ربما قطْع مسافة كبيرة في الوصول إلى نقطة النجاح، نحن لم نفهم أوروبا، وأكرر كلمة مفكر جزائري يقول: (وقف اليابان من الغرب موقف التلميذ إزاء الأستاذ، ووقفنا نحن كزبون إزاء التاجر)، فنحن لم نفهم البنيات المتحكمة في القوة الحقيقية الأوربية، فضرب أوربا أوالتغلب عليها لا يكون إلا داخلياً وبسلاحها وبطرقها فأشكر الأستاذ على ملاحظته ودائما النظرية لا تكون نظرية إذا طبقت تطبيقاً عمليا في الواقع، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور، الدكتور نورالدين السيد تفضل.

الدكتور نور الدين السد:

شكراً على إتاحة هذه الفرصة، شكراً للإخوة الأساتذة الكرام الذين تفضلوا بطرح جملة من التساؤلات والذين ناقشوا والذين أضافوا، وقد ورد في جملة التدخلات والمناقشات أن هناك حديثاً حول المنهج، وحول جملة من المصطلحات التي وظفت في هذا البحث. أقول هناك ضرب من المزاوجة بين المصطلح القديم في النقد العربي القديم والنقد الحديث؟ أما بالنسبة لمفهوم عمود الشعر الذي عددته في بعض إجراءاته جملة من إجراءات يمكن توظيفها فيما يتعلق بما دعوته بالمنهج (السيميائي الأسلوبي). أعتقد أن قضية اللفظ قضية المعنى نفسه الذي يثار والذي أشار إليه النقاد العرب القدماء في اختصار أُلفت فيه كثير من الكتب، ومعروف (ريتشارز) وما أنجز في هذا المجال، لذلك التلميح الذي جاء في النقد العربي القديم لا يطلب منه أن يكون أكثر مما قدم – بالنسبة للنقاد المعاصرين – بالإمكان الاستفادة مما ورد من ملامح إجرائية فيما يتعلق بالنقد

وخاصة فيما يتعلق بالمصطلح، أما قضية (التناص) وما أشرت إليه من تفريعاته أوقضية التأثير والتأثر وما أشار إليه النقاد العرب القدماء من تضمين واقتباس، وإشارة وما يدخل في سياقها، وقد أشير إلى ذلك في كتاب دعوته (الأسلوبية وتحليل الخطاب) قلت: بالإمكان استثمار هذه الإجراءات النقدية التي أسسها النقاد العرب القدماء في نقدنا المعاصر. مع الإشارة أو المزاوجة بينها وبين ما أنجز النقاد الغربيون، يبقى أن أشير فقط إلى الأستاذ بويجرة حينما أشار إلى قضية القصائد المتألقة الممتعة التي أنجزها الأمير عبد القادر والتفاوت الموجود في شعره. صحيح أن هناك تفاوتاً كبيراً في شعر الأمير، وما هو موجود في المواقف من أشعار يرتقي فعلا إلى ما أنجز الشعراء العرب القدماء المتصوفون خاصة، من أمثال ابن الفارض وأمثال الشيخ محيي الدين بن عربي، وقد تتلمذ عليه، وما أنجز الشاعر المبدع الصوفي أستاذ محيي الدين بن عربي، شعيب بن مدين التلمساني وهو أستاذ لمحيي الدين بن عربي وله ديوان مطبوع، ولم يُشَر إليه في كثير من الأحيان، والشيخ محيي الدين نفسه يشير إلى ذلك، مع أننا نجد بعض الدراسات في الشعر التصوفي تغفل هذه الإشارات المبدعة. يقول قبل أن نختم، أنا معجب بقصيدة الأمير عبد القادر حينما يقول:

يا عاذراً لامرئٍ قد هام في الحضَرِ
وعاذلاً لمحب البدو والقَفَرِ
لا تذمُمَنَّ بيوتاً خفَّ محملها
وتمدحنَّ بيوت الطين والحجر
لو كنتَ تعلم ما في البدو تعذرني
لكن جهلتَ وكم في الجهل من ضرر

إلى أن يوظف حفظه كدليل على أن الشيخ الأمير عبد القادر كان مطلعا على أشعار العرب القدماء حفّاظا لهذه الأشعار حينما يقول:

والحسن يظهر في بيتين رونقه
بيت من الشَّعر أو بيت من الشِّعر

وهو من يقتبس من أبي العلاء المعري . أبوالعلاء يقول: (في شيئين) وهويقول (في بيتين) أحييكم، وشكرا لكم.

الأمين العام الأستاذ عبدالعزيز السريع:

السيد الرئيس الطيب صالح، عافاه الله، يتقدم إلى المنصة، وأنا أخذ الكلمة لأنها الكلمة الأخيرة قبل أن ينهي الجلسة حتى لا نطيل عليكم، فقط أريد أن أنبه إلى الفقرة التالية في البرنامج، فمن المفروض أن تبدأ الأمسية الشعرية الساعة السادسة مساءً جرى تقديمها ساعة لاعتبارات تتصل ببقية البرنامج، فأرجو أن تعلموا بأن الأمسية الشعرية الثانية ستكون اليوم على هذه المنصة الساعة الخامسة مساء، وشكراً.

رئيس الجلسة:

يا إخوان اسمحوا لي أن أشكركم على حسن مساهماتكم، وأظن أننا في هذه الندوة قد أحرزنا شيئاً مهماً، وأنا أعتذر إذا لم يرق الأسلوب الذي اتبعته لبعض الإخوة، لكن أظنهم إذا فكروا، سيجدون أنه كان مفيداً، أعتذر للدكتور كمال عمران الذي عاتبني أنني لم أعطه الكلمة، وإن شاء الله سيجد الفرصة في الندوة القادمة، وقد وصلنا إلى نهاية هذه المسيرة في الوقت المناسب، وأشكركم شكرا جزيلاً، وإلى اللقاء.

****

الجلسة الرابعة

الأمين العام عبدالعزيز السريع:

بسم الله الرحمن الرحيم، هذه آخر أعمال الندوة التي تمتعنا بها وسعدنا، ويسرني أن أقدم رئيس هذه الجلسة الختامية للندوة أستاذنا الدكتور محمد شاهين أستاذ الأدب المقارن في الجامعة الأردنية ونائب رئيس جامعة مؤتة فليتفضل.

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور محمد شاهين

شكراً، سيدي الأمين العام للمؤسسة، أود أن نستهل هذه الجلسة الختامية - ولكل شيء إذا ما تم نقصان - بطلب من الشاعر عبد الرحمن رفيع، ليقدم لنا جميعاً تحية للمشير سوار الذهب، فليتفضل.

الشاعر عبد الرحمن الرفيع:

بسم الله.... وجدت أن عدم الإشادة بهذا الفارس المشير سوار الذهب الذي يجلس بيننا في ختام هذه الدورة يعد من النقصان فكتبت هذه الأبيات:

يا سوار الذهبِ أيها الحر الأبي
ما رأينا حاكماً مثلكم في العربِ
وصل الكرسي فلم يُعلِ شأن الخشبِ
عافه مقتدرًا رغم سحر المنصبِ
كان في مقدوره لو سعى بالكذبِ
أن نراه دائماً في سماء الكوكبِ
سوف تبقى عَلَماً بين أهل الرتبِ
وشهاباً هادياً في جميع الحقبِ

رئيس الجلسة:

شكراً للشاعر عبد الرحمن رفيع، واعتبرذلك خير بداية لهذه الجلسة والآن نبدأ هذه الجلسة بالموضوع التاسع وعنوانه (اللغة والصورة في شعر الأمير عبدالقادر) للدكتور وهب أحمد رومية، فليتفضل.

****

اللغة والصورة في شعر
الأمير عبد القادر الجزائري(*)

الدكتور وهب رومية

«التشكيل اللغوي»

لقد أحرزت الحداثة في معركتها مكسباً نظرياً ضخماً في ميدان نقد الشعر، فرأته فناً لغوياً (بنية لغوية معرفية جمالية معاً) تتحدّد فنيّته بكيفية استخدامه للغة لا بمحمولاته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية أو سواها. ولكن هذه الكيفية لا تحول دون وجود هذه المحمولات في الشعر، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضرورياً، فلكي يحقق النص الشعري وظيفته الجمالية ينبغي أن يحقق وظيفة إضافية أو أكثر "فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات... يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً – على سبيل التمثيل – ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية " [١]. " ومن الطبيعي انه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة " [٢].

وقد انبثقت من هذه النظرة إلى " مفهوم الشعر" نظرة جديدة إلى "نقده"، فغدت دراسة الشعر من منظور لغوي منهجاً نقدياً بارزاً يشيّد علميته على دعامتين. أولاهما: ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها – وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم [٣] – ، وتنجم هذه الملاءمة من انبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر. وثانيتهما: أدوات نقدية مرهفة ذات كفاية عالية. بيد اننا ينبغي أن نقيّد القول قليلاً، وإلاّ نسرف في الظن فنتوهّم أن كل شيء قد أصبح محكوماً فكأنما هو في قبضة اليد، وأن الطريق إلى

(*) قدم الباحث خلال الجلسة عرضاً موجزاً لبحثه الذي نثبته هنا كاملاً.

جوهر الشعر قد غدت قاصدة موطأة الأكناف. إن بعض هذا الظن يكفي، فليس يملك المنهج – مهما تكن كفايته – أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية، وأن يصل إلى جوهره إذا لم يكن الناقد نفسه خبيراً مدرباً وذواقة كأنما نبعة الشعر بين جوانحه. وإلاّ فما أيسر أن ينقلب المنهج إلى منهج رجيم يفتك بالشعر، ويذبحه من الوريد إلى الوريد.

ويقتضي الحديث عن "اللغة في شعر شاعر ما " أن نحدّد – قبل الشروع في هذا الحديث – المقصود بـ"اللغة في الشعر" فما المقصود بها ؟ إن اللغة – كما هو معروف – نظام متكامل متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. ومن الواضح أننا لا نقصد هذا النظام بل نقصد أمراً يتجاوزه، نقصد القول الشعري، أي صورة اللغة المتحققة في شعر هذا الشاعر، وهي صورة تتميز عن غيرها من الصور بسمات كثيرة كالمعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها وسوى ذلك كثير، وهي السمات التي تكوّن "الأسلوب". وإذاً نقصد بـ"اللغة في شعر فلان" أسلوبه الشعري، وهذا الأسلوب هو الذي يجسّد التجربة الشعرية بالكلمات التي تستخدم استخداماً كيفياً خاصاً، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثرّة. وبعبارة أوضح إن لغة الشعر هي مكوّنات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني.

وفي ضوء ما تقدّم سوف نحاول دراسة اللغة في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (١٨٠٧ – ١٨٨٣).

أ- اللغة والدلالة والإيقاع:

يذكر د/ إبراهيم السامرائي أن الأصمعي قد "تحرّج في استخدام لغة الشعر في شرح لغة التنزيل على نحو ما فعل غيره من علماء اللغة كأبي عبيدة مثلاً في كتابه "مجاز القرآن" [(٤)] "، ويعلل ذلك بقوله " ولعله قد فهم أن لهذا الفن لغته الخاصة "[(٥)]. وليس يريد د/السامرائي بهذا الذي ذكره أن للشعر ألفاظه الخاصة، بل يريد أن اللفظ في الشعر مختلف عنه في غيره، فهو في الشعر يكتسب دلالات إضافية، حتى لتبدو ألفاظ كثيرة ذات رصيد دلالي ضخم، ولعلّ الناظر في معاجمنا المطوّلة يدرك هذه

الحقيقة، فهي معاجم ذهبت معاني ألفاظ الشعر بشطرها الأعظم حتى أوشكت أن تكون معاجم شعرية. وما أكثر ما شكا الشعراء من الكلمات التي تسكنها أصوات الآخرين! وما أكثر ما فتشوا عن الكلمة العذراء! إنهم يريدون أن يجدّدوا شباب اللغة، وأن يفجّروا طاقاتها، وما ذلك إلا لأن الشعر ذو طبيعة ازدواجية، كما يرى لوتمان، " وتنبع هذه الازدواجية من كونه يعني تتالي الكلمات، كما يعني الكلمة في ذات الوقت"(٦). ويزيد المسألة وضوحاً، فيقول: " فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها، مع الكلمة "القاموسية" سبباً في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين: المتباعدتين المتقاربتين، المستقلتين المتوازيتين، نعني الكلمة في مفهومها اللغوي العام، والكلمة عنصراً في القصيدة الشعرية " (٧) ثم يتابع: " فالكلمة في الشعر أكثر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعباً أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع " (٨).

فإذا صرنا إلى "التركيب" صارت القضية أعقد وأخصب، فعلى المستوى التركيبي يتجلّى جوهر الشعر تجلياً باهراً. وفيه يمارس الشاعر كل شعائره السحرية محاولاً أن يعيد إلى اللغة وظيفتها السحرية القديمة. إن التركيب بناء، وبناء لغة الشعر يختلف اختلافاً عميقاً عن بناء لغة النثر، فالشعر قياساً إلى النثر انحراف (مجاوزة، عدول، انزياح)، " وخاصية الخروج على قواعد التركيب هي الخاصية الوحيدة التي يتفق فيها الشعر التقليدي والشعر الحر، وإذاً فهي الخاصية الوحيدة التعريفية لأنها توجد في كل أجزاء المعرّف"، كما يقول جون كوهين (٩). والانحراف إذاً هو الشرط الضروري لكل شعر. وبعبارة أخرى إن بناء الشعر يتحقق بطريقتين أو مقياسين " أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظاماً لتطبيق عدد من القواعد، وأما الثاني فباعتباره نظاماً لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن "جسم" النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أيّ من هذين المقياسين معزولاً عن الآخر ومستقلاً بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصورين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجاً، بهذا،

وبهذا فقط، يتم إبداع النتاج الفني" [١٠]. وإذاً فالمعنى " في النص الأدبي ينبثق، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها" [١١]. وإذا كان النثر يحتفل بجوهر المحتوى (أى المعنى)، فإن الشعر يحتفل بشكل المعنى، "وشكل المعنى هو الأسلوب " [١٢]. فالأسلوب - إذاً - هو الذي يجعل الشعر شعراً، وعليه تنعقد آمال الشعراء وأحلامهم. وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكوّنه من عناصر شتى تتآزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى. لنقل - بعبارة أوضح - إنها بنية عضوية.

وهذا يعني أن أي تغيير في أي عنصر من عناصرهاسيحدث تغييراً في بقية العناصر من جهة، وتغييراً في شكل المعنى من جهة أخرى. فإذا نظرنا في وحدات الأسلوب (التراكيب) وجدنا أن ما قلناه في الأسلوب يصح قوله في التراكيب من حيث كون كلّ منها بنية صغرى تتآزر عناصرها متفاعلة، ومن حيث التغير الذى يصيب عناصرها البنائية جميعاً إذا تغير أي عنصر من هذه العناصر. ولقد تحدث البنيويون - على اختلاف اتجاهاتهم - طويلاً عن محوري التعاقب والاستبدال (أو: الانتخاب والتركيب، الموقعية والسياق، الآني والزماني...) [١٣] في دلالة واضحة على عضوية البنية الصغرى (التركيب)، كما تحدثت عن هذه البنية حديثاً يثير الإعجاب البلاغة العربية القديمة، ولعلّ نظرة متأنية في " دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني تكشف عن جلال هذه البلاغة وعن عظمة هذا الناقد الكبير. وقد دفعت هذه البلاغة مثقفاً وناقداً كبيراً كالدكتور شكري عياد - طيّب الله ثراه - إلى قدر واضح من الاستخفاف بالجهود البنيوية في هذا المجال [١٤]. ولست أريد أن أعقد مقارنة بين البلاغة والبنيوية، او بين البلاغة وعلم الأسلوب، فليس هذا وقت المقارنة، ولا السياق سياقها، ولكنني اريد أن أحترز لما قد يراه القارئ في الصحف القادمة من تعويل على البلاغة والبنيوية وعلم الأسلوب جميعاً، فليس هذا الجمع جمع حاطب ليل، ولكنه جمع بصير وقت ارتفاع النهار. ولم أرد بهذا المدخل النظري أن أفصّل القول في بناء لغة الشعر، بل أردت أن اضع صوى على أول الطريق لعلّها تجمع الجهد، وتسدّد الوجهة، وتعصم من السير في معادل الدرب وبنيّاته. فإذا فرغت من هذين الاحترازين المنهجيين بدت السبيل إلى اللغة في شعر عبدالقادر الجزائري لاحبة قاصدة.

إن أول ما يلفت النظر في شعر عبدالقادر هو "التكرار" على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو "تكرار" متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغيّر ملحوظان. وهذا ملمح شعري أصيل، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

وأول هذه الأنماط تكرار "صيغة" مفردة:

* فـلا زال في أوج الكمـال مـخـيـمـاً
يضيء علينا نوره وشـعـاعـهُ
ولا زال من يحـمي الذمـار بعـزّة
ولو جـمـعـوا مـا يستطاع دفـاعـه
ولا زال محـجـوج الأفـاضل كـعـبة
وممدوحـة أفـضـالـه وطبـاعـه
ولا زال سـيّـاراً إلى الله داعـيـاً
بعلمٍ وحلمٍ مـا يضمّ شـراعـه
ولا زال لـلـعـلـيـاء لرفـع رايـة
وبشـراه مـبـذول لنا وطبـاعـه
فـابقـاه من رقّـاه عن زمـانه
و...(١٥)

** كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا
من سـابق لفـضـائل، وتـفـضـّلِ
كم حـاربوا، كم ضـاربوا، كم غـالبوا
اقـوى العـداة بكـثـرة وتمـوّل
كم صـابروا، كم كـابروا، كم غـادروا
اعـتـى اعـاديهم كـعـصـف مـؤكل
كـم جـاهـدوا، كم طـاربوا، وتجـلـدوا
للنـائبـات بـصـارم وبمقـول

كم قـــاتلوا، كم طاولـوا، كم مـــاحلـوا
من جـيش كـفـرٍ باقـتـحـام الجـحـفل
كم أولجـوا كم أزعـجـوا، كم أسـرجـوا
يتـسـارع للمـوت لا بتـمـهّل
كم شـرّدوا، كم بدّدوا، وتـعـوّدوا
تشـتـيت كل كـتـيـبـة بالصـيـقل
يـوم الـوغـى يـوم المسـرّة،عـنـدهـم
عـنـد الصـيـاح........... (١٦)

*** اسكن فـؤادي وقـرَّ الآن في جـسـدي
فـقـد وصلت بحـزب الله أحـبـالا
هـذا المـرام الـذى قـد كـنـت تـامـلـه
فطب مـالأً بلقـيـاه وطب حـالا
وعش هنيـئـاً فـأنت اليـوم أمن من
حـمـام مكة إحـرامـاً وإحـلالا
فـأنت تحت لواء المجـد مـغـتـبط
في حـضـرة جـمـعت قطبـاً وأبدالا
وتِـه دلالاً، وهـزّ الـعـطـف مـن طـرب
وغنّ وارقص وجـرّ الذيل مـخـتـالا
أمـنـت مـن كـل مـكـروه ومـظـلـمـة
فـبح بما شـئت تفـصـيـلاً وإجـمـالا
هذا مـقـام التـهـاني قـد حللت به
فـارتع ولا تـخش بعـد اليـوم انكالا
ابشـر بقـرب أمـيـر المؤمـنين ومَن
قـد أكـمل الله فـيـه الدين إكـمـالا

عـبـدالمجـيـد حـوى مـجـداً وعـزّ عُلى

وجـلّ قـــــــــــدراً...... (١٧)

**** فـيـا قلبي المجـروح بالبـعـد واللقـا

دواك عـــــزيـز ليس تنفك ولـهــــانا

ويا كـــبـــدي ذوبي اسى وتحــرقـــاً

ويـاناظري لازلت بالـدمـع غـــرقـــانا

اســائل عن نفـسي فـإني ضللتـــهــا

وكـــان جنوني، مـــثل مـــا قـــيل، افنانا

أســـــائل من لاقـــيت عنـي والهـــاً

ولا اتحـــاشـــاهـم رجـــالاً وركـبـــانا (١٨)

لانريد أن نستكثر من هذا النمط من التكرار، فهو يملأ شعاب الديوان وأوديته، وأينما يممت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة منه حتى ليغدو النص عليها نافلة. ولكننا نريد أن ننظر في هذه النصوص بعض النظر.

تهيمن صيغة "لازال" على الأبيات في النص الأول، وهي صيغة "دعاء". وقد ردّ الأمير بهذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ " ابي النصر النابلسي" الذي أرسل إليه قصيدة مدحه بها. ونهج الأمير في هذه القصيدة نهجه المألوف في الردّ على من يرسل إليه بمدح، فقسم القصيدة قسمين وقف الأول منهما على تقريظ القصيدة، ووقف ثانيهما على الدعاء له. وتشكل صيغة الدعاء ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعاً، فتعزّز الإحساس بموقف الشاعر وتعمّقه، وتجمع مضمون الدعاء المتفرّق بين الكمال والعزّة والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو في "بؤرة دلالية" واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتّى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحّدة لابين مضامينه، وتجعل من الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم "البؤرة الدلالية" وتغنيه.

وتهيمن صيغة "التكثير" المكونة من كم الخبرية يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق كقصف الرعد المتصل محدثة ضوضاء لفظية عالية تسعفها في ذلك أمور، أولها هذا الجناس الذى يتوالي صفوفاً كصفوف الخيل كلّما تقدم منها صف لحق به صف آخر. وثانيها غياب أدوات الربط فكأن الشاعر تحت وطأة مشاعره الجياشة المتدفقة كالسيل لا يجد وقتاً للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد لنا أن نتأمل أو نلتقط الأنفاس. وثالثها هذه الألفاظ المستمدة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلاليّ ضخم في النفس العربية (الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، المطاولة، الإدلاج، الإسراج، التشريد، التبديد). فإذا نظرنا في القصيدة كاملة رأيناها يتصدرها اسلوب وجداني رقيق عبّر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشجية المثقلة بالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة ريح الجنوب، وهو استغراق قل أن نجد له نظيراً في شعرنا القديم حتى في الشعر العذري. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظ العاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (الغرام، التجمل، الحرقة، التبلبل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التململ، السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحباب، الطيف، الهوى...)، وبتكرار صيغة "الأمر" الذى يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهيل ودي)، وبالملامح البدوية (ريح الجنوب، الخيام، ريح القرنفل، الطيف، إقراء السلام)، وببناء الجملة الشعرية بناء عذباً منساباً على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

يا أيها الريح الجنوب تحمّلي
مني تحيّة مغرم وتجمّلي
واقرِ السلام أهيل ودي وانشري
من طيب ما حمّلت ريح قرنفل
خلّي خيام بني الكرام وخبّري
أني أبيت بحرقة وتبلبل
جفناي قد ألفا السهاد لبينكم
فلذا غدا طيب المنام بمعزل

كم ليلة قـد بتّـهـا متـحـسـراً
كـمـبـيـت أرمـد في شـقـا وتململ
سـهـران ذو حـزن تطاول ليله
فـمـتـى أرى ليلي بـوصلي ينجلي؟
مـاذا يضـرّ أحـبّـتي لـو أرسلوا
طيف المنام يزورني بتـمـثـل
كل الذي ألقـاه في جنب الهـوى
سـهل سـوى بين الحـبـيب الأفـضل
أدّي الأمـانة يا جنوب وغـايـتي
في جـمـع شـملي يا نسـيم الشـمـال
واهدي إلى مَن بالرياض حـديثـهم
أزكى وأحلى من عـبـيـر قـرنفل
تفـديهم نفـسـي وتفـدي أرضـهم
أزكى المنازل. يا لـهـا من منزل(١٩)

من يصدّق أن هذه المناجاة الشجيّة العذبة تنقلب إلى هذه الضوضاء التي تصمّ الآذان ؟ ومن يصدّق أن هؤلاء الذين يتحدث عنهم في هذا المقطع هم هؤلاء أنفسهم الذين كان يتحدث عنهم في المقطع الذى سيطرت عليه صيغة التكثير؟ باختصار نحن أمام تحول أسلوبي يكشف عن تحوّل في زاوية الرؤية، فهو حين يتحدث عن علاقته بهم يجنح إلى الأسلوب العاطفي، وهو حين يتحدّث عن علاقتهم بالآخر يتحول إلى أسلوب الفخر المدوّي. ولا يلبث سياق "التكثير" الانشائي أن ينكسر، ويحلّ محلّه سياق خبري تتردد فيه أصداء الفخر، ثم ينكسر هذا السياق، ويتحوّل الأسلوب مرة أخرى للتعبير عن رؤية دينية عميقة تتجلى في الابتهال والضراعة والتوسل والاستغاثة. ويهيمن على هذا القسم من النص نمط آخر من التكرار هو نمط المزاوجة بين صيغتين هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكلتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة، وتتكرر كلمة "الرب" ومرادفاتها تكراراً يشيع في النفس إحساساً بأنها قد غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

يـاربّ، يـاربّ الـبـرايـا زدهـم
صـبـراً ونصـراً دائمـاً بتكمل
وافـتـح لـهـم مـولاي فـتـحـاً بيّناً
واغـفـر وسـامـح يـا إلـهي عـجّل
يـارب يـامـولاي وابـقـهـم قـذى
فـي عـين مـن هـو كـافـر بـالمرسل
وتجـاوزَنْ مـولاي عن هـفـواتهـم
والـطـف بـهـم فـي كـل امـر منـزل
يـاربّ لا تـتـرك وضـيـعـاً فـيـهـم
يـاربّ واشـمـلهـم بـخـيـر تشـمّل[٢٠]

لقد نفض يديه كلتيهما من نضار الشعر، وضمّ بهما جميعاً إلى صدره يواقيت الدعاء!!

وفي النص الثالث يسترسل الشاعر في مناجاة فؤاده استرسالاً يلفت النظر. وحقاً كان الشاعر العربي القديم يلتفت إلى قلبه ويناجيه أحياناً، ولكنه لم يكن يستغرق في ذلك كل هذا الاستغراق الذى نراه في نص الأمير عبدالقادر، بل كان يكتفي باللمحة الدالة والاشارة الخاطفة، فإذا استرسل لم يزد على البيتين أو الثلاثة الأبيات. وربما وجدنا في النص القديم مفارقة بين موقف صاحب النص وقلبه، وسمعنا أكثر من صوت، ولسنا نجد مثل ذلك في نص الأمير عبدالقادر، فهو نصّ يهيمن عليه صوت واحد متفرّد، فينأى به عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحه طابعاً غنائياً صرفاً، ويتحول به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حوله كما هي في وجدان الشاعر لاكما هي فى الواقع. ولهذا السبب تخرج صيغة "الأمر" المهيمنة في النص من غرضها الأصلي إلى غرض تعبيري صرف، فالشاعر - في حقيقة الأمر - لايأمر فؤاده، بل يعبر عما يحسه حقيقة، ويستعين بهذا الفؤاد في هذا التعبير، أو قل - بعبارة أدق- يتخذه وسيلة للتعبير عن عالمه الداخلي الموار بالغبطة العميقة والرضا المستطاب. وتظهر هذه الغبطة وذلك الرضا في مضامين صيغة الأمر "السكينة،

الاطمئنان، طيب الحال وطيب المآل، العيش الهانئ، التيه والدلال، الطرب، الغناء، الرقص، الاختيال، الأمن، البوح بما يشاء كيف يشاء، اللهو والنعيم أو الخصب والسعة (ارتع)، البشرى". ويعزّز السياق الذى ترد فيه أفعال الأمر هذه الغبطة وذلك الرضا (اتصال حبله بحبال حزب الله، تحقيق المرام، حمام مكة الآمن الذى يحرم صيده حرمة مطلقة، إحساسه بالغبطة تحت لواء المجد، أمنه من كل مكروه وظلم، حلوله في مقام التهاني، القرب من أمير المؤمنين". وليس يخفى ما في هذا السياق من عناصر دينية تطمئن القلب، وتغمره بفيض روحي شفيف، فيورق في النفس حبورها. وتؤدي أدوات الربط التي يحرص عليها الشاعر وظيفتها على أتم وجه نظراً لتجانس المعطوف والمعطوف عليه (كلها جمل فعلية مكونة من فعل أمر مسند إلى ضمير المخاطب)، فتضم كل جملة إلى أخواتها ضماً وثيقاً، وتكوّن منها جميعا جملة كبرى واحدة ذات وحدات صغرى متجانسة، وبذلك تكسب النص تماسكاً وصلابة، وتعصمه من التصدع أو التشتت، كما تكشف – في الوقت ذاته – عن غنى الدلالة وتنوعها ووحدتها في آن. وقد تتلاحق أحياناً هذه الجمل القصيرة المتجانسة المترابطة تلاحقاً مدهشاً يكاد يجسد في سرعته وانتظامه دلالة هذه الجمل:

وتـه دلالاً، وهـزّ العـطـف مـن طـرب
وغنّ، وارقص، وجـرّ الذيل مـخـتـالا

لقد هبت الريح رخاء على الأمير عبدالقادر بعد أن كانت عاصفة نكباء، فقد أطلقت فرنسا سراح الأمير الأسير، " وخيرته في البلد الذى يطيب له، فاختار " بروسه" من أعمال الأناضول إلى جانب استانبول ليعيش في حمى الخلافة الإسلامية بظل السلطان عبدالمجيد. ووصل إلى "فروق" فتقدم للسلطان بالقصيدة التالية [التي اجتزأنا النص منها][(٢١)]. وإذاً ليس عجيباً أن يبتهج الشاعر ويغني، ويصدر في هذه القصيدة عن نفس تظللّها الغبطة ويملأ أرجاءها الحبور.

وتتكرر في النص الرابع صيغة النداء، ويعقبها تكرار كلمة "أسائل". فما دلالة كل من التكرارين (النداء، المساءلة)؟ وما علاقة أحدهما بالآخر؟ وما علاقتهما معاً ببقية القصيدة؟.

إن أول ما يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى، فالشاعر يشخّص أبعاضاً من ذاته وينادي كلاً منها على حدة، ويناجيه، ويصف حاله البائسة في توجع قانط، واستسلام يخالطه شجن عميق. وهذا يعني أننا أمام ضرب مخصوص من النداء يفيض منه معنى الندب والاستغاثة، فمن يندب ؟ وبمن يستغيث ؟ " فيا قلبي المجروح......"، "ويا كبدي ذوبي أسى..." " ويا ناظري لازلت بالدمع.....". إنه يندب أبعاض ذاته، فهل نستغرب – والحال هذه – أن يسترسل في نجواه مكرّراً هذا الضرب من النداء تكراراً متلاحقاً يقوّي إحساسنا بحالته النفسية، ويكشف عن بلبلته واضطرابه، وعن كثافة المادة العاطفية التي يرزح تحت وطأتها حتى لتكاد النفس تنوء بحملها ؟ ويؤازر هذه النجوى القائمة على التشخيص عنصر بنائي قادر على التعبير عن المشاعر الغامضة المختلطة، وليس هذا العنصر سوى الألفاظ العاطفية الانفعالية ذات القدرة العالية على الإيحاء بهذه المشاعر بما لها من رصيد تاريخي في الوجدان العربي (القلب، الجرح، اللقا، البعد، الوله، الكبد، الذوبان، الأسى، الحرقة، الدموع).

ويأتي التكرار الثاني (أسائل) حاملاً في سياقه معاني الضياع والضلال والفقد والجنون والوله، فيكمل دلالات التكرار السابق ويعمقها في النفس. بيد أن الشاعر – على الرغم من ذلك كله – يظلّ معتصماً بذاته التي تكاد تتبدد، ويظهر هذا الاعتصام جلياً بحركة الضمائر – والضمائر عصب حي في الشعر –، فإذا هو يحرص على ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه لا يفارقه، ولا يسمح لضمير الخطاب أو الغياب أن ينوب أحدهما أو كلاهما عن ضمير المتكلم، فينكشف بذلك تشعث الذات وتبدّدها!! فأية ذات هذه الذات التي تبدو عصية على التبدد والتلاشي وهي ترى أبعاضها مفرقة في كل صوب ؟! إن الذات في الشعر العذري ذات منهوكة يكاد يقتلها الظمأ وامتناع الري، ويكاد يمزّقها التوزع بين الإقدام والإحجام، ويكاد يتلفها المجتمع بحصاره الصارم فتحاول الفرار منه والاغتراب في مجتمع لا إنساني، ويقترن إحساسها باللوعة واليأس والحرمان والفقد والغربة بحنين آسر عذب إلى البادية، حيث مدارج الطفولة وملاعب الصبا، وما أكثر ما يقترن الحب بالموت في سياق حديث هذه الذات عن نفسها!. وكثير من هذه العناصر العذرية وغيرها تنتثر في أرجاء هذه القصيدة، بل إن الشاعر يحوم

حول أبيات لـ "عبدالله بن الدمينة" – وهو يسلك في العذريين عادة – في " تناص" شديد الوضوح يحمل معه السياق العذري إلى القصيدة[٢٢]. ولكن ذات الأمير عبدالقادر تختلف عن "الذات العذرية – وإن جمعتهما قسمات كثيرة مشتركة – في اعتصامها بنفسها وتأبيها على التبدّد، وفي ملمح "العرفان" ولفظ "العشق" (وفي قربنا عشق...)، (ويزداد وجدي كلما زدت عرفاناً)، وفي هيامها بنفسها وعشقها لها، وفي التوحد بين العاشق والمعشوق، بل بين الذوات والمعاني (المحب والمحبوب والحب)، وفي تساوي السر والعلن:

ومن عـــجب مـــا همت إلاّ بمهـــجـــتي

ولا عـــشـــقت نفـــسي ســـواها ومـــا كـــانا

أنا الحِبّ والمحـــبـــوبُ والحُبّ جـــملة

أنا العـــاشق المعـــشـــوق ســـراً وإعـــلانا

نحن إذاً أمام ذات "متصوفة" لا ذات "عذرية"، ذات تستعير تقاليد الشعر العذري وملامحه ورموزه، وتعيد توظيفها، فتلج بها مجالات وظيفية جديدة. وهكذا تغدو ألفاظ كالشوق والحب والعشق والقرب والبعد رموزاً صوفية ترمز إلى تجربة الوجد الصوفي، وتغدو ظاهرة الظمأ رمزاً صوفياً، وقل مثل ذلك في أسماء المَوَاطن (نجد وروض الرقمتين ونعمان)، وتظهر " وحدة الوجود " جلية في الأبيات الأخيرة من القصيدة، وينتهي منها إلى أسماعنا صوت "الحلاج" " ما في الجبة غير الله". وإذاً ليس غريباً – تأسيساً على ما نحن فيه – أن تكون ذات الشاعر موحدة / موزعة معاً في آن على نحو ما لاحظنا في حديثنا عن التكرار والضمائر في الأبيات التي اجتزأناها من هذه القصيدة، وأن تكون صلة تلك الأبيات ببقية القصيدة صلة رحم واشجة.

والنمط الثاني من أنماط التكرار على مستوى الايقاع والتركيب هو "تكرار نسق لغوي". ويستفيض هذا النمط كسابقه في شعر الأمير عبدالقادر:

•والضـــاربون ببـــيض الهند مـــرهفـــةً

تخـــالهـــا في ظلام الحـــرب نيـــرانا

والطاعنون بسمر الخط عالية

إذا العدو رآها شرّعت بانا

والمصطلون بنار الحرب شاعلةً

مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا[٢٣]

والراكبون عتاق الخيل ضامرةً

تخالها في مجال الحرب عقبانا

جيش إذا صاح صيّاح الحروب لهم

طاروا إلى الموت فرسانا ورجلانا[٢٤]

**عج بي - فديتك - في أباطح دمّر

ذات الرياض الزاهرات النضّر

ذات المياه الجاريات على الصفا

فكأنها من ماء نهر الكوثر

ذات الجداول كالأراقم جريها

سبحانه من خالق ومصوّر

ذات النسيم الطيّب العطر الذي

يغْنيك عن زبدٍ ومسك أذفر

والطير في أدواحها مترنّم

برخيم صوت فاق نغمة مزهر[٢٥]

***وما كل شهم يدّعي السبق صادق

إذا سيق للميدان بان له الخسر

وعند تجلّي النقع يظهر من علا

على ظهر جردبلٍ ومن تحته حمر

وما كل من يعلو الجواد بفارس

إذا ثار نقع الحرب والجوّ مغبرّ

فيحمي ذماراً يوم لا ذو حفيظة

وكل حماة الحيّ من خوفهم فرّوا

ونادى ضعيف القوم من ذا يغيثني ؟

أما من غيور؟ خانني الصبر والدهر

وما كل سيف ذو الفقار بحدّه

ولا كل كرّار علياً إذا كرّوا

وما كل طير طارفي الجو فاتكاً

وما كل صيّاح إذا صرصر الصقر

وما كل من يسمى بشيخ كمثله

وما كل من يدعى بعمرو إذاً عمرو

وذا مثَلٌ للمدعين ومن يكن

على قدم صدق... (٢٦)

****تميد بهم كاس بها قد تولّهوا

فليس لهم عرف، وليس لهم نكر

حيارى فلا يدرون اين توجّهوا

فليس لهم نكر، وليس لهم فكر

فيطربهم برق تالق بالضحى

ويرقصهم رعد بسلْعٍ له ازر

ويسكرهم طيب النسيم إذا سرى

تظن بهم سحراً وليس بهم سحر

وتبكيهم ورق الحمائم في الدجى

إذا ما بكت من ليس يُدرى لها وكر

وتسبيهم غزلان رامة إن بدتْ

واحداقها بيض وقاماتها سمر

وفي شمّها حقاً بذلنا نفوسنا

فهان علينا كل شيء له قدر (٢٧)

لقد آثرنا – كما فعلنا سابقاً – أن نختار أربعة نصوص يتكرر في كل منها نسق لغوي مختلف عن الانساق المتكررة في النصوص الأخرى.

يتكون النسق اللغوي المهيمن في النص الأول من اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + جار ومجرور + مضاف إليه + حال. ويشذ عن ذلك شذوذاً طفيفاً البيت الأخير، فيتكون النسق من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهر هيمنة النسق في تكراره فحسب، بل تظهر أيضاً في توظيف الشطر الثاني من كل بيت – ما عدا بيتاً واحداً سنقف عنده لاحقاً – في تغذية دلالة النسق. وتقوم أداة الربط "الواو" بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعاً وثيقاً في سلسلة لغوية واحدة متعددة الحلقات. ويؤازر هذه السلسلة نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي فيعزز تلاحم مستويات النص، ويحكم بناءه إحكاماً قوياً، فيتأهل النص ببنائه المحكم وبمجمعه اللغوي – وهو معجم الحرب بسيوفها المرهفة ورماحها العالية ونارها المشبوبة وخيلها الضامرة العتاق وفرسانها العقبان، وكل هذه الألفاظ والصور أكسبتها نصوص شعر الحماسة والفروسية القديم طاقات ثرية ادّخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان – لإنتاج دلالة صارمة شديدة الوقع في النفس، دلالة لا اهتزاز فيها ولا خلخلة، ولا يكاد النص ينتج هذه الدلالة ويبثها حتى تتخرم، فتهتز وتضطرب ويتشعث أثرها في النفس، يخرمها هذا الشطر الذى أشرنا إليه سابقاً (مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا)، فهو يكسر السياق، وينحرف به إلى سياق التوسل والضراعة. ويشكل هذا الانحراف " وحدة طفيلية " تضعف نبرة الخطابة والفخر، وتتحول بها – ولو مؤقتاً – إلى نقيضها.

وحقاً قد تبدو هذه الوحدة اضافة فائضة وعبئاً على النص، ولكن من قال إن الزيادة في الشعر ذات قيمة سالبة دائماً ؟ إن هذه الوحدة الطفيلية مثقلة بالدلالة على عكس ما يوحي به اسمها وموقعها، فهي – أولاً – تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وهي – ثانيا – تعيدنا إلى بؤرة القصيدة ونواتها، وبذلك تثبت عراقة انتسابها إلى القصيدة وغربة أبيات الفخر والحماسة عنها أو ضعف صلتها بها. إن بنية

القصيدة بنية استغاثة وتوسّل وضراعة، وليس هذا الفخر بجيوش المسلمين في هذه الأبيات وأبيات أخرى تليها سوى كسر لسياق القصيدة لا تلبث بعده أن تعود إلى سياقها الأول. "لقد اشتبكت روسيا بحرب مع الدولة العثمانية في شبه جزيرة القرم عام ١٨٥٣، وعرفت الحرب باسم هذه الجزيرة من بعد. وتدخلت فيها الدول الغربية كلّ لمصلحتها........ أما المسلمون من جميع جهات الأرض فقد أمدوا الدولة العلية بالدعاء...... والقصيدة التالية [أي القصيدة التي نتحدث عنها] توسلات للباري تعالى نظمها الأمير الشاعر كي ينصر الله الدولة العلية العثمانية"[٢٨].

يـــارب! يـــارب! يـــارب الأنـــام! ومـــن
إليــــه مـــفـــزعنا ســـراً وإعــــلانا
ياذا الجــــلال وذا الإكـــرام، مــــالكنا
يا حيّ يا مـــوليــاً فــضــلاً وإحــســانا
ياربّ أيدّ بروح القـــــدس ملجــــانا
عبدالمجيد...

وتمضي القصيدة على هذا النمط من الاستغاثة والتوسل والضراعة سواء أعبر الشاعر عن هذه الرؤية الدينية بتكرار صيغة الاستغاثة كما نرى في هذه الأبيات، أم عبر بتكرار صيغة الامر كما رأينا في نص سابق، أم زاوج بين هذين الضربين من التكرار كما يفعل في جزء من هذه القصيدة.

فإذا أعدنا النظر قليلاً في مسلك الشاعر اللغوي رأيناه يكرّر نسقاً لغويا بعينه حتى إذا استقرت صورة هذا النسق في خلد المتلقي، وصار يتوقّع تكراره عدل عنه عدولاً واضحاً، ولكنه لا يلبث بعد عدة أبيات أن يكرّر نسقاً آخر أو صيغة حتى إذا أصبحت متوقعة مضى فيها قليلاً ثم عدل عنها، وهكذا...... وبذلك تبدو القصيدة كأنها مبنية على نهج شبه دقيق من التعاقب بين إرساء نظام ما وصدعه ثم إرساء نظام آخر وصدعه، وهذا النهج سمة عضوية في النص الشعري عامة. ومما لا ريب فيه أن "تغير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني، إذ ما

يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة"[٢٩]

وفي النص الثاني يبني الشاعر نسقه اللغوي المكرر من متضايفين أولهما صفة لموصوف خارج النسق تليهما صفة للمضاف إليه، فكأنه يبنيه على تراكم الصفات أو حشدها. ويكرر فى هذا النص ما فعله في النص السابق، فما يلي النسق من البيت يقع في سياق النسق ويغذّي دلالته، ويشذ عن ذلك البيت الثالث. والنص – في حقيقته – احتفاء وقور بجمال طبيعة "دمر"[٣٠]، ولعلّ هذا النسق اللغوي الذى تتراص فيه الصفات دون أن تجور واحدة على أختها يكشف عن جانب من هذا الوقار، فالشاعر لا يعيد ترتيب عناصر الطبيعة، ولا يعبث بها، بل يصوّرها على ترتيب وقوعها في نفسه، ويعطي كل مظهر من مظاهر جمالها حقّه، وهل ابلغ دلالة على الوقار وعدالة القسمة من استخدام نسق لغوي واحد متبوع بوصف مفرد أو جملة واصفة لكل مظهر ؟! والنص – بعدئذ – جملة كبرى واحدة تقوم فيها كلمة "ذات" المتكررة بدور الربط بين وحداتها الصغرى، فتربط هذه المظاهر كلها (الرياض والمياه والجداول والنسيم) برباط وثيق، وتردّها جميعاً بالطريقة نفسها إلى مرجعها، أو بعبارة مجازية إلى حضن أمها، "دمّر". وقد كان خليقاً بهذا النص بنسقه اللغوي المتكرر، وببنائه شبه المحكم، ويمعجمه اللغوي، أن ينتج دلالة صافية مشبعة بالحبور النقي لولا أن الشاعر كسر سياق النص، وانحرف به إلى سياق ديني (سبحانه من خالق ومصوّر)، فخلخلت هذه الوحدة الغريبة عن السياق طيف الدلالة وشعثته وذهبت ببعض صفائه وببعض قدرته على اشباع الاحساس بالجمال. وكان الشاعر قد رشح لهذا الانحراف ترشيحاً مضمراً في صورة ماء نهر الكوثر. وحقاً إن هذه الوحدة الغريبة الطارئة لاتخدم وحدة الأبيات، ولا تغذي دلالتها، بل تخرم هذه الوحدة وتشعث هذه الدلالة وتضعفها، وتبدو إضافة فائضة أو وحدة "طفيلية" في سياق الابيات، ولكنها جوهرية في سياق القصيدة لانها تكشف عن رؤيتها الدينية العميقة، فليس هذا الجمال الآسر سوى بعض ما أبدعه الخالق. ولعلنا لا نستغرب بعدئذ إذا سمعنا الشاعر وهو يتأمّل هذا الجمال، يقول:

مـــغني به النسّــاك يزهو حـــالهـــا

مـــــا بـين انكـــــــار وبـين تـفـكـر

ألا يبدو تداعي المعاني على هذا النحو غريباً بل غريباً جداً ؟! ولكنه - على غرابته أو بسبب منها - يكشف عن رؤية دينية عميقة للكون والحياة.

ويهيمن في النص الثالث نسق لغوي مكون من حرف عاطف هو "الواو" وأداة نافية هي "ما" أو "لا"، ومتضايفين أولهما لفظ "كل" وثانيهما متغير الدلالة. وإذاً نحن أمام نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه. وأنا أحب أن أنظر في هذا العنصر المتغير الدلالة في النسق قبل النظر في غيره لعلي أرى فيه رأياً. إنه - على الترتيب - الشهم الذي يدعي السبق في ميدان الحرب، والشخص الذى يعلو الجواد في الحرب، والسيف، والبطل الكرار في الحرب، والطائر الذي يطير في الجو فيتوهم الرائي أو يظن فيه قدرة الفتك، والصيّاح الذى يلتبس صوته بصوت الصقر، والشيخ العين، ومن يدعى بعمرو. وأحب أن تعيد النظر معي كرّة أخرى في هذا "المتغير" فإن له شأناً فيما أحسب. فهو في الانساق الأربعة الأولى يحمل دلالة واحدة هي دلالة القوة والحرب، وهو في النسقين الخامس والسادس يحمل دلالة التباس القوة بغيرها، وهو في النسق السابع يحمل دلالة دينية، ويحمل في النسق الأخير دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى. ولعلّ نظرة أخرى إلى هذه الدلالات تستطيع أن ترد دلالات الانساق الستة الاولى إلى دائرة دلالية واحدة هي "دائرة الحرب" وما ينبثق منها. ويؤكد هذه النظرة هذا الحديث الصريح عن النقع والحصان في البيت الذي تلا أول نسق لغوي، وعن حماية الذمار، وصاحب الحميّة، وحماة الحي، وإغاثة المستغيث في البيتين اللذين يتلوان أول تكرار للنسق اللغوي. وإذاً نحن في سياق الحرب، ومعجم النص هو معجم الحرب المألوف بألفاظه وأعلامه (الميدان، النقع، الجواد، الفارس، الحمية، الفتك، الصقر). وفي ضوء هذا الاستنتاج يبدو النسق اللغوي المتكرر مهيمناً على المستويين اللفظي والدلالي معاً، أي إن دلالة كل نسق من هذه الانساق اللغوية هي كدلالة الانساق الاخرى، وبعبارة أوضح نحن أمام "تكرار معنوي"، وسبق أن قلنا إن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي. وقد قلنا منذ قليل

إن المتغير في النسق الأخير يحمل دلالة عامة تصلح لاحتضان دلالات شتى، أي إن دلالته تكرار بصورة ما لدلالات – أو لدلالة – الانساق التي تحدثنا عنها. ولم يبق أمامنا إلا الدلالة الدينية في النسق السابع، فلنرجئ الحديث عنها قليلاً...

إن معرفة الجنس الأدبي أو معرفة الغرض الشعري – ولا مناص من استخدام مصطلح "الغرض" ههنا أو استخدام مصطلح محتوى فيه هو مصطلح "الموضوع" – تحدد إلى مدى بعيد قواعد إنتاج النص وقواعد تلقيه معاً، وتقلل من دور المصادفة [٣١]. فهل نحن الآن أمام موضوع شعري هو موضوع الحرب؟ هذا ما يقوله النص صراحة. ولكن من قال إن الصراحة هي من وظائف الشعر دوماً أو غالباً؟ لنعد إلى القصيدة لعلّ فيها ما ينقع الغلّة ويبدد الشك. عنوان القصيدة "أستاذي الصوفي "، ونستطيع بيسر أن نتبين وحداتها "الموضوعاتية" فهي: حياة الشاعر قبل لقاء أستاذه، الرحلة إلى أستاذه، مكان اللقاء، لقاء الأستاذ والحديث عنه – وهي وحدة مسرفة في الطول (٢٨بيتاً) – وحدة الحرب، عودة إلى الأستاذ، وحدة الخمرة........ لقد جاءت وحدة الحرب استطراداً لقوله:

أبو حسن لو قد رآه أحبه
وقال له: أنت الخليفة يا بحر
وما كل شهم..
....

وقد علّمنا تاريخ الشعر العربي القديم أن بين الاستطراد الطويل والموضوع الذي خرج عليه الاستطراد علاقة ما ظاهرة، ولكن هذه العلاقة، سواء أكانت علاقة مشابهة أم علاقة أخرى، هي أهون ما في الاستطراد وأيسره[٣٢]. ما أكثر ما يمكر الشعراء بنا! إن فهم الاستطراد فهماً دقيقاً يقتضي النظر إليه في سياق القصيدة أولاً، والنظر إليه في ذاته ثانياً ثم محاولة ربطه بالرؤية أو الموقف.

لقد تبين لنا من سياق القصيدة أن وحدة "الحرب" طارئة على السياق، أي هي وحدة طفيلية استطرد إليها الشاعر في معرض الحديث عن شيخه الصوفي، وأطال

فيها، فكسرت سياق القصيدة، وانحرفت بها عن سياقها، وأحدثت تحولاً اسلوبياً، فظهر سياق الفخر والحماسة بجلاله المعروف، ورنينه الموسيقي العالي. وحين ننظر في هذه الوحدة نحس أن الشاعر قد راض هذا السياق الوعر من قبل طويلاً، فهو يجري فيه طلقاً لا يُلوَى له عنان حتى لكأنه يأخذه بالناصية، ويروز فيه نفسه بعد زمن شوطاً أو أشواطاً، فيعرف من نفسه ما ألفه فيها من قبل. فهل نصدق - بعدئذ - ما زعمه الشاعر ؟ لقد أوهمنا أنه يريد أن يقول إن الخليفة الحق هو شيخه لا سواه ولو تشبهوا به "أنت الخليفة يا بحر"، وتعريف الخبر ههنا يفيد الحصر، وإنّ ما استطرد إليه إن هو إلا توضيح وتوكيد لهذه القضية – وهذه هي العلاقة الظاهرة بين الموضوع والاستطراد التي أشرت إليها سابقاً–. ولكن هذا الايهام تبدد حين استطال باستطراده كل هذه الاستطالة، وبدا الاستطراد مقصوداً لذاته، فهو يستمتع بتكرار نغمة الحماسة وعرضها في معارض حماسية شتى، ويكشف بذلك كله عن روح الحماسة البدوية المتأصلة في نفسه، وهي الروح التي تكشف عنها قصائد شتى في الديوان.

وإذاً نحن – مرة أخرى – امام وحدة طفيلية قادرة على الكشف عن جانب من موقف الشاعر أو رؤيته هو جانب الفروسية البدوية. فإذا ضممنا إلى هذا الجانب من شخصية الشاعر الملمح الديني الذى أبرزناه سابقاً بدت ملامح الشخصية كاملة. إنها شخصية فارس بدوي مؤمن يرى الحياة والكون من حوله رؤية دينية بطولية في آن. ولعلّ الدلالة الدينية التي نصصت عليها في النسق السابع، وأرجأت الحديث عنها، قد اتضحت وظيفتها الآن، فهي تنافس الدلالة البطولية فتظهر في سياقها، وتتكامل معها فتكتمل صورة الفارس البدوي المؤمن، كما أنها ترشح للعودة إلى السياق الديني واستئناف ما انقطع من الحديث عن الشيخ.

وفي النص الأخير – وهو جزء من وحدة "الخمرة" في قصيدة "أستاذي الصوفي" – يتكرر نسقان لغويان. يتكون أولهما من حرف رابط وفعل ناقص وجار ومجرور واسم الفعل الناقص، ويتكون الثاني من حرف ربط، وفعل مضارع يتصل به ضمير نصب مقدم، وفاعل ومضاف إليه. وتقوم بين النسقين علاقة "تضاد" واضحة، فالنسق

الاول ينفي ويعمق بتكراره مفهوم النفي في النفس، والنسق الثاني يثبت ويعمق بتكراره مفهوم الاثبات في النفس. ومن عجب حقاً أن يتساوى هذان النسقان في الدلالة، فيعمل كلاهما في اتجاهين متضادين. فأولهما يكاد يثبت وهو ينفي، وثانيهما يكاد ينفي وهو يثبت، فكأن النسقين يقومان بوظيفة واحدة هي إنتاج دلالة ملتبسة حائرة أو شبة غامضة!! فهؤلاء الذين يتحدث عنهم "ليس لهم عرف"، ولكنهم أيضاً "ليس لهم نكر". ويراهم الرائي فيظنهم مسحورين، ولكنهم "ليس بهم سحر". ألست ترى كيف يكرّ النسق على ما قبله ويبطله ؟!

وهؤلاء قوم "يسكرهم طيب النسيم"، " وتبكيهم ورق الحمائم" "وتسبيهم غزلان رامة "!! وما قولك في هذا "السكر" الذى يذهب بالعقل، وفي هذا "البكاء" الذى يذهب بالمسرّة، وفي هذا "السبي" الذى يذهب بكل شيء ؟ ألست ترى أن الفعل يكاد ينفي وهو يثبت ؟! نحن أمام دلالة غير صافية، دلالة مشوّشة أو حائرة أو شبة غامضة. ويتألق " البرق " فيزيد الدلالة اختلاطاً بغيرها وغموضاً " فيطربهم برق تألق بالحمى "، والبروق في الشعر العربي القديم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاعر المختلطة والأحلام الغامضة. وتعزز ألفاظ النص هذه الدلالة (تميد أي تضطرب وتدور، الوله، الحيرة، عدم الدراية..). فإذا أبحنا لأنفسنا أن نتأمل قليلاً أبياتاً قليلة سبقت هذا النص – وهي إباحة مشروعة علمياً – وجدنا (العقول الهائمة، والسكر المخامر، والتيه)، ورأينا عبثاً غريباً بعناصر الكون (وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفر)، فهم يبعثرون هذه العناصر، ويسرفون في بعثرتها، ويصفونها حسب موقعها في نفوسهم لا حسب موقعها في العالم. وإذاً فالدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان المذكوران متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى بل متحدة بها، أو قل هما هذه التمتمة السحرية المبهمة التي تفضي بنا إلى عالم النص. أليس الشاعر ساحر كلمات؟! هل عرفت الآن العالم الذى يتحدث عنه الشاعر؟ إنه عالم الوجد الصوفي الذي تضيع فيه الحدود، وتتماهى فيه المخلوقات، ويستوى فيه السرّ والعلن، والتصريح والكناية، وتتبوأ فيه "الخمرة" – وهي رمز صوفي خصب الدلالة أثير على قلوب المتصوفة جميعاً – مقاماً رفيعاً:

إذا صـرّح الحـادي بذكـر صـفـاتـهـا
وصـرّح مـاكنّى ونادى، نـاى الـصـبـرُ
وقـال:اسـقني خـمـراً وقل لي هـي الخمـر
ولا تسـقني سـراً إذا أمكن الجـهـر
وصـرّح بمَن تهـوى ودعني من الكنى
فـلا خـيـر في اللذات من دونهـا سـتـر
ترى سـائفـيـهـا كـيف هامت عـقـولهم
ونـازلـهم بـسط، وخـامـرهم سكْر[٣٣]

أليس هذا التأرجح بين السر والجهر، وبين التصريح والتكنية ينتج هو الآخر دلالة مختلطة شبه غامضة، أو دلالة حائرة، بل قل: دلالة غير صافية ؟ وينبغي أن نتذكر أن "الخمرة" هي موضوع هذه الوحدة ونواتها، وهي خمرة لاتقل صفاتها في دلالتها بلبلة واضطراباً واختلاطاً عن الدلالات السابقة في النص، ففيها من صفات "الخمرة" العادية مقادير، وفيها من الصفات المفارقة لهذه الصفات مقادير أيضا. إنها خمرة العرفان الإلهي، أو خمرة المتصوفة وكفى بذلك التباساً.

وإنه لما يلفت النظر في هذا النص أن يضمّن الامير عبدالقادر قصيدته بيتين مشهورين من شعر أبي نواس: (ألا فاسقني خمراً وقل لي، والبيت الذى يليه)، فيفرض – بسبب ذلك – النسق النواسي بإشاكالاته والتباساته حضوراً كثيفاً، ويجد القارئ نفسه وقد زجّ به الشاعر في منظومة من العلاقات الثقافية والفكرية المعقدة. لقد جعل أبا نواس خادماً لهذه الرحلة الروحية – والرحلة في الأدب العربي القديم مرتبطة بالبحث عن المعرفة –، فهل كان حاديه ودليله إلى العرفان الإلهي، أو إلى العلم "كل العلم" – على حدّ تعبير الأمير نفسه –، لقد تماهى معه، فهل كان يرى فيه متصوفاً كبيراً؟

ويستفيض التكرار في هذه القصيدة – وهي درّة الديوان – استفاضة تستوقف القارئ العجلان، فهو تكرار نسق لغوي على نحو ما رأينا – وهو أكثر ضروب التكرار

شيوعاً – وهو تكرار نداء، وتكرار كلمة، وتكرار استفهام، وسوى ذلك على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

- وشتان ما بين الحجيجين عندنا
فهذا له مُلْك وهذا له أجرُ
- ويلقى رياضاً أزهرت بمعارف
فياحبذا المرأى وياحبذا الزهر
ويشرب كأساً صرفة من مدامة
فياحبذا كأس وياحبذا خمر
- فلا عالم إلا خبير بشأنها
ولا جاهل إلا جهول به غر
- عياذي ملاذي عمدتي ثم عدتي
وكهفي إذا أبدى نواجذه الدهر
- تضوّع طيباً كل زهر بنشره
فما المسك؟ ما الكافور؟ ما الند؟ ما العطر؟
وماحاتم؟ قل لي، وما حلم أحنف؟
ومازهد إبراهيم أدهم؟ ما الصبر؟

وليس يكتفي الشاعر بالتكرار، ولكنه يضم إليه – كما ترى – أنواعاً بلاغية كالتقسيم في الابيات الثلاثة الأولى، وكمراعاة النظير في البيت الرابع والبيت الأخير. ويطول بنا الحديث لو مضينا نتقصى كل ضروب التكرار، ونبحث عن دلالاتها، ووظائفها الفنية في كل قصيدة، وهو حديث لا يسمح به الموقف، وربما كان فيما قيل في الصحف الماضية بعض الغناء.

ويكثر الشاعر من الجناس والطباق والمقابلة، بل إن المقابلة – في عدد من القصائد – هي بؤرة القصيدة ونواتها، فعلى حدّيها تنهض بنية القصيدة، وبها تنتج دلالتها الكبرى، فإذا نحن أمام مفارقة تصويرية كبرى كما في قصيدة "ما في البداوة من عيب"[٣٤]، التي استهلها الشاعر بمقابلة ثم أردفها بأخرى ثم أردف الثانية بثالثة:

يا عاذراً لامرئ قد هام في الحضر

وعاذلاً لمحب البدو والقفْرِ

لا تذممنّ بيوتاً خفّ محملها

وتمدحنّ بيوت الطين والحجر

لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني

لكنْ جهلتَ وكم في الجهل من ضرر

ثم مضى يستكمل بناء قصيدته متخذاً من بنية المقابلة البنية الأساس لها، ولهذا كثرت المقابلات والطباقات فيها، كما ظهر فيها "المدح بما يشبه الذم"، وهو لون بلاغي يقوم على المفارقة بين ما يرشح له السياق وبين ما يدل عليه، ومن هنا كان هذا اللون قريب النسب من المقابلة، على نحو ما نرى في الأبيات الثلاثة الأولى، وما نرى في هذه الابيات:

قال الألى قد مضوا قولاً يصدّقه

نقْل وعقل. وما للحق من غِيَرِ

الحسن يظهر في بيتين رونقه

بيت من الشَّعر او بيت من الشُّعَر

سفائن البرّ بل أنجى لراكبها

سفائن البحر كم فيها من الخطر

لا نحمل الضيم ممن جارَ نتركه

وأرضه وجميع العزّ في السفر

نبيت نار القِرى تبدو لطارقنا

فيها المداواة من جوع ومن خصر

عدونا ماله ملجا ولا وزر

وعندنا عاديات السبق والظفر

ما في البداوة من عيب تذّم به

إلا المروءة والإحسان بالبدر

وصحة الجسم فيها غير خافية
والعيب والداء مقصور على الحضر

وهكذا تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى تظهر فيها صورة البداوة في جانب وصورة الحضر في جانب آخر، ولهذا السبب قلنا إن بنية المقابلة هي نواة القصيدة. ويتضح من مقابلة الاستهلال والمقابلة التي تليها تعصب الشاعر للبداوة وتفضيلها على الحضر، وقد ترك هذا التعصب أو الانحياز أثره الواضح في القصيدة، فقد أنكر الشاعر على الحياة الحضرية أن يكون فيها سوى العيوب، وجمع للبداوة الفضائل من كل صوب. وأدى ذلك إلى التفصيل والبسط في صورة البداوة، وإلى الايجاز والاقتضاب في صورة الحياة الحضرية. ويبدو تصوير الشاعر للبادية تصويراً شاعرياً عذباً يفيض بالبهجة والحبور، ويمتلىء بالحركة والحياة، ويخرج فيه الشاعر – على عادة الشاعر القديم – إلى ضروب من التفتي، وتتردد في أجزاء من هذا التصوير أصوات زهير بن أبي سلمى، والمثقّب العبدي، وعمر بن أبي ربيعة في "تناصّ" صريح على نحو ما نرى في هذين البيتين:

يوم الرحيل إذا شدّت هوادجنا
شقائق عمّها مزن من المطر
فيها العذارى وفيها قد جعلن كوى
مرقّعات باحداق من الحور (٣٥)

ولعل هذا الحب العميق للبادية، وهذا التعلق الشديد بها، وهذا الوقوف المتأني على مظاهرها، ووصفها على ترتيبها في الواقع دون عبث بها، وهذا التصور لها "ترابها المسك أو أنقى " الذي يكشف عن موقعها في نفسه، لعل ذلك كله – وربما سواه أيضاً – هو الذى لفتنا إلى الملمح الأصيل في شخصية الأمير عبدالقادر، فزعمنا زعماً يقيناً أنه "فارس بدوي".

وتهيمن بنية المقابلة على قصيدة "بنت العم" هيمنة شديدة الوطأة، فتتوالى المقابلات صفوفاً متلاحقة مكوّنة مفارقة تصويرية كبرى. ويترابط النصف الأول من

القصيدة ترابطاً وثيقاً، فيكون جملة كبرى واحدة بفضل أداة الربط التي تجمع بين معطوفات بينها تناسق شكلي يفرضه النحو، وتناسق معنوي يفرضه المنطق على نحو ما نرى في هذه الأبيات: (٣٦)

أقاسي الحب من قاسي الفؤاد
وأرعاه ولا يرعى ودادي
أريد حياتها وتريد قتلي
بهجر أو بصدّ أو بعاد
وأبكيها فتضحك ملء فيها
وأسهر وهْي في طيب الرقاد
وتهجرني بلا ذنب تراه
فظلمي قد رأت دون العباد
وأشكوها البعاد وليس تصغي
إلى الشكوى وتمكث في ازدياد
وأبذل مهجتي في لثم فيها
فتمنعني وأرجع منه صاد (٣٧)
وأغتفر العظيم لها وتحصي
عليّ الذنب في وقت العِدَاد
وأخضع ذلّة فتزيد تيهاً
وفي هجري أراها في اشتداد
فما تنفك عنّي ذات عزّ
وما انفك في ذلي أنادي

وتجسّد بنية المقابلة اللفظية مقابلة معنوية بين موقف الشاعر وموقف ابنة عمه، وتغري الألفاظ العاطفية الانفعالية التي تملأ أرجاء النص، والملامح العذرية فيه بافتراض تجربة عاطفية خاصة يحياها الشاعر، ولكنني لا أجد في نفسي ميلاً إلى مثل هذا الافتراض، فأنا لا أكاد أرى في النص ملامح ذاتية تميّز هذه التجربة، بل هي

ملامح عامة تصوّر تجربة عاطفية نمطية، فالشاعر يدور حول المعاني التجريدية الكبرى في تجربة الحب، ويستخدم الألفاظ المألوفة في التعبير عن تلك المعاني، فكأنه يستعير من القدماء عوالمهم الشعورية و اللغوية معاً. ولعلّ ما يعززّ هذا الانطباع في نفسي هو هذا الخمول الذى أصاب بنية المقابلة نظراً للاسراف في تكرارها حتى أوشكت أن تورث النفس مللاً. لقد كان من حق الشعر والحب على الشاعر أن ينشّط بنيته اللغوية بطريقة ما، ولكنه لم يفعل!! انظر إليه ماذا فعل في موطن أخر وقد أحس أن لغة الشعر أوشكت أن تذبل ويصيبها النعاس:

يروّعني الصـــــبح إنْ لاحت طلائعــــه

يا ليـــتــه: لم يكن ضـــوء وإصــــبـــاحُ

انظر إلى هذا المقطع البديع الذى تظهر فيه رشاقة الشعر وحيويته، وإلى هذا التمنّي الذى يأتي في سياقه انتفاء الضوء والصباح، فيعزّز فكرة "الروع" التي لاحت في أول البيت. ما أجمل ما قال!

وأحب أن أقف عند نص آخر يظهر فيه "الطباق" ظهوراً قوياً: (٣٨)

أنـــــا حــــق، أنـــــا خـــــلـــــق

أنـا ربّ، أنـا عــــــــبــــــــدُ

أنـــا مـــــــــــاء، أنـــا نـــار

وهــــــواء، أنـــــا صــــلـــــد

أنـــا كـــمّ، أنـــا كـــــيـــف

أنـا وجــــــد، أنـا فـــــقْـــد

أنـــــا ذات، أنـــــا وصـــــف

أنـا قـــــرب، أنـا بـعـــــد

هذا طباق غريب يقوم بوظيفتي "المحو والاثبات" في آن، أو قل – بعبارة أدق – إنه طباق لا يقوم بوظيفته البلاغية، ما أكثر الوظائف المعطّلة في الشعر! فتندثر الحدود بين طرفي الطباق، ويدخل كلاهما في الآخر، فيعبثان معاً بترتيب الكون ونواميسه، ويعيدان

هذا الترتيب على نحو خاص جداً. ومما يلفت النظر في هذا النص بنيته اللغوية، فهو من أوله إلى آخره ذو تركيبة لغوية واحدة هي جملة اسمية مكونّة من مبتدأ وخبر، وأن المسند إليه هو لفظ واحد لا يتغير، إنه ضمير المتكلم مرفوعاً " أنا ". ومن الواضح هنا أن ذات المتكلم تفرض سلطة صارمة على دلالة النص، فهي القطب الذي تتمحور حوله الدلالات في غير التباس. ومن الواضح أيضاً أن هذه الجمل الاسمية القصيرة ببنيتها المذكورة، وبتلاحقها وغزارتها تكشف عن طبيعة الموقف الصادرة عنه، فهو موقف يقيني صلب. فما حقيقة هذا الموقف الذي تتماهى فيه الربوبية والعبودية، والماء والنار والهواء، والكم والكيف، والوجد والفقد، والذات والوصف، والقرب والبعد ؟! أليس هذا هو موقف المتصوف الذي يؤمن بوحدة الوجود كما لاحظنا في موطن سابق؟

ويقتضي هذا الحديث عن التركيب الوقوف على عدد من قضاياه الأخرى كالحذف، والفصل والوصل، والتقديم والتأخير وسواها.

تحدّث عبدالقاهر في "دلائل الاعجاز" عن الحذف، قال: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للافادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن". (٣٩) وإذاً الحذف خاصة شعرية تقوم على "الاقتصاد في اللغة"، فتمنح البنية الشعرية حيوية وفيض دلالة، أو قل هو علاقة معنى لا علاقة تشكيل. وحين ننظر في شعر الأمير عبدالقادر نجد ضروباً من هذا الحذف تزيد على أصابع اليدين عدداً، فهو يحذف المبتدأ والفاعل والخبر والحال والمفعول به وأداة النداء والفعل والجار والمجرور، وقد يحذف جملة، وسوى ذلك كثير على نحو ما يظهر في هذه الابيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً:

- يشقّنَ النسا بي حيثما كنت حاضراً
ولا تشقَنْ في زوجها ذات خلخال
أمير إذا ما كان جيشيَ مقبلاً
وموقد نار إذ لم يكن صالي (٤٠)

- وهذا الظبي لا يرعى ذمـــامـــاً
ولا يرضى مـــؤانســـة لجـــار
يتـــيـــه بدلّه ويصـــول عـــمـــداً
غنيّ بالجـــمـــال فـــلا يداري (٤١)
- بطيـــبـــةَ طاب العـــيش ثمّ تمرَّرتْ
حـــلاوته فـــالنحس أربى على الســـعـــد
أردد طرفي بين وادي عـــقـــيـــقـــهـــا
وبين "قـــبـــاها" ثم ألوي إلى أُحـــد
منازل من أهواه طفـــلاً ويافـــعـــاً
وكـــهـــلاً إلى أن صرت بالشـــيب في برد (٤٢)

هذه نماذج من حذف "المبتدأ"، فأين دقة المسلك، ولطف المأخذ ؟ وأين هذا الذي هو "شبيه بالسحر" على حد تعبير عبدالقاهر؟ أرجو أن تنحّي ما تراه في النص الأول من الإضمار قبل الذكر، فهذه مخالفة نحوية أشرت سابقاً إلى أن في شعر عبدالقادر عدداً غير يسير منها، كما أرجو ألا ينافس صوت "جرير" في مدحه "للحجاج" صوت عبدالقادر في نفسك، فقد أغار عبدالقادر على بيت جرير:

أم من يغـــار على النســـاء حـــفـــيظة
إذ لا يثـــقـــن بغـــيـــرة الأزواج

قلت أرجو أن تضرب صفحاً عن هذا الذي ذكرت، وأن تنظر إلى السياق الذي حذف فيه المبتدأ، فهو سياق البطولة والفخر العريض بالذات، فإذا ظهرت كلمة "أمير" في هذا السياق صرفت الأذهان عن الناس جميعاً إلاّ عن الشاعر، وإذاً ما نفع الإتيان بالمبتدأ؟ بل حاول أن تذكر المبتدأ المحذوف، فتقول: أنا أمير... الآن عرفت أن العبارة قد خرجت إلى الغثاثة واعتلال الذوق، وعرفت أن في هذا الحذف مسلكاً دقيقاً ومأخذاً لطيفاً وسحراً.

وسياق النص الثاني سياق عاطفي بدوي ينفرد به هذا الظبي برشاقته، وإخلافه الموعد، وصدوده عن سواه، ودلاله وغنجه، وليس بمنكر في هذا السياق سوى أن تذكر

المبتدأ المحذوف، فتقول، هو غنيّ بالجمال أو: وهو غني.... لأن السياق كله مرصود لهذا المبتدأ، فذكرك له إفساد للشعر لا محالة لأنه يجعل الشطر الأخير تتمة لما سبقه، والحال أن العكس هو الصحيح، فهذا الجمال هو سر ما سبقه من دلال وصدود وإخلاف وعد.

وسياق النص الثالث سياق ديني تملؤه أسماء أماكن مقدسة (طيبة – المدينة المنورة –، وادي العقيق، قبا، جبل أحد) تحمل معها سياقاً تاريخياً روحياً جليلاً. بعبارة أخرى إن أسماء الأماكن تلج مجالاً وظيفياً جديداً، فتغمر السياق بفيض روحي نابع من ذاكرة الأمة ووجدانها، فأية جدوى من ذكر مبتدأ لا وجود للسياق لولاه ؟ ثم ألا ترى في هذا الحذف ما يشعرك بقربها من النفس، فهي في القلب حيث الهوى؟ أما أن تقول: هذه منازل من أهواه، فتلك لعثمة لا يعرفها الشعر.

وقد يحذف الشاعر "أداة النداء"، فيكشف عن ملاحة الحذف، ورغبة النفس فيه:

- بنيّ لئن دعاك الشوق يوماً
وحنّت للقا منا القلوب (٤٣)

ولن تتذوق ملاحة هذا الحذف حتى تعرف أن هذا البيت من مقطوعة بعث بها الشاعر إلى ابنه الأكبر وهو بعيد مشغول عن أهله بالجهاد، وقد استدار العام على غيبته أو كاد. أفليس يعبر هذا الحذف الجميل عن الإحساس بالقرب النفسي على الرغم من البعد المكاني ؟ وأرجو أن تضم إلى دلالة هذا الحذف دلالة هذا التصغير (بني) وما فيها من الحنو والإحساس بالقرب حتى يكاد يطوقه بيديه، وأن تضم إليهما جميعاً هذا الالتفات البديع من المخاطب إلى المتكلمين "منا" عادلاً عن ضمير الخطاب، ومتحدثاً عنه وعن أسرته جميعاً بضمير واحد، وماذا يضيرك لو ضممت إلى النداء المحذوف والتصغير والالتفات هذا "القصر" الجميل في كلمة "اللقا" فكأنه يستعجله فيعدل عن مدّه ويقصره؟!!

وقد يحذف "الفعل والفاعل أو نائبه والمفعول به معاً كما في قوله:

- وإنا بنو الحـــرب العـــوان لنا بهـــا
سـرور إذا قـامت وشــانئنا عــوى
لذاك عـروس الملك كـانت خطيـبتي
كـفـجـاة مـوسى بالنبـوة في طوى [٤٤]
- فـمنّوا بلقـيـاكم، وإلا فـلا بقـا
وريح الفنا تسـفي علينا إذا سـفـا [٤٥]
- أريد كـتم الهـوى حـيناً فـيـمنعني
تهـتكي.كـيف لا؟ والحب فـضّـاح [٤٦]

لقد فوجئ الأمير بالإمارة، فجاءته على غير انتظار، كما فوجئ موسى بكلمة من ربه في الوادي المقدس طوى، فعبر عن هذه المفاجأة بإيجاز الحذف - كما ترى - ففجأنا به كأنما يريد للغة أن تجسّد المفاجأة!

ويبدو الحذف في الموطن الثاني أدق وأبلغ، فالشاعر يمنّي النفس بلقاء الأحباب، ويرى بقاءه مرهوناً بهذا اللقاء، ولذلك يطلب اللقاء صراحة " فمنوا بلقياكم"، ثم يعمد إلى هذا الحذف البديع "والا فلابقا"، يريد "والا تمنوا فلا بقاء لي"، فكأنما جزع من ذكر اللقاء في سياق النفي فحذفه ثم قصر الممدود وحذف الجار والمجرور، فتضافر هذا الحذف كله للتعبير عن جزعه الشديد من عدم اللقاء، وجاء الشطر الثاني من البيت مصوراً لهذا المعنى، فأدرك من دقة التعبير وبلاغته مالم يكن ليدركه لو ذكر المحذوف ومدّ المقصور.

ويأتي البيت الأخير في سياق عاطفي هو سياق الحب الصوفي حيث " لا خير في اللذات من دونها ستر"، فالشاعر عاشق يريد أن يصرّح بحبه" فصرح بمن تهوى ودعني من الكنى "، وأن يعلنه على الملا. وفي هذا السياق المفعم بالرغبة الجارفة في الإعلان يأتي حذف منع الإعلان "وكيف لا يمنعني" ليوائم مواءمة ساحرة سياق الرغبة، بل إن الشاعر يسوق هذا الحذف في سياق أصغر هو سياق الاستفهام الإنكاري، ويردفه بما يعزز رغبته فكأنها من طبيعة الحب ومعدنه "والحب فضاح". ولو

أنك قليت نفسك في غير استعجال لرأيت هذا الحذف "شبيهاً بالسحر" على حد تعبير عبدالقاهر.

ويطول بنا الحديث لو مضينا نتتبع تفاريق هذا الحذف، ونحن نريد أن نمضي على اجتزاء القول وطيه، فلنضرب عما نحن فيه بعد وقفة عجلى على قوله:

فــمــا نسج داود كـنسج عـنـاكب
ولا الـغـادة الـهـيـفـاء تزهو بـخلخال
ومــا عـيـبـهـا إلا الـتـغـرب............
.... (٤٧)

لقد مكر الشاعر بالمتلقي مكراً جميلاً، فرفع القدرة على "التنبؤ" في الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوّضها، وأعادها إلى درجة "الصفر" بهذا الحذف الذي لم يكن متوقعاً قط تاركاً للمتلقي أن يملأ هذا الفراغ النفسي والمعنوي الذي أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة بين شطري البيت.

وتحدث عبدالقاهر في " الدلائل " عن الفصل والوصل، قال: "واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفيّ غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب" (٤٨) وتحدث نقاد الشعر المعاصرون عن "الربط" وأدواته وشروطه، وعن سوء الربط أو "عدم الاتساق" كما سماه جان كوين(٤٩). ولا تنجم صعوبة دراسة "الربط" من وعورة المسلك ودقته وغموضه فحسب بل تنجم أيضاً من انتشاره الواسع في الشعر. بيد أن التمثيل، لا الاستقصاء، قد يذلل طرفاً من هذه الوعورة. فلنحاول النظر في هذه الأبيات:

- مـا زلت أرمـيـهم بكل مـهـنـد
وكل جـواد همّـه الكرّ لا الـشـوى
وذا دأبنا فـيـه حـيـاة لديننا
وروح جـهـاد بعـدمـا غـصنه ذوى (٥٠)
- كـسـاه رسـول الله ثوب خـلافـة
له الحكم والتصريف والنهي والأمـر (٥١)

- يا عـــابد الحـــرمين لو ابصــــرتنا
لـعلمت أنك فـي العــــبـــادة تـلـعب
من كـــان يخـــضب خـــده بدمـــوعـــه
فنحـــورنا بدمـــائنا تتـــخــــضب
أو كـــان يتـــعب خـــيله في بـاطل
فـخـيـولنا يوم الصـبـيـحـة تتـعب [٥٢]

لا جناح على الأمير إذا تناصّ مع " عنترة " [٥٣] في النص الأول، فالسياق سياق فخر وحماسة. فلنضرب عن هذا التناص، وننظر إلى ما في البيتين من فصل ووصل. لقد عطف الشاعر الجواد على المهند لما بينهما من علاقة ظاهرة، فكلاهما من عدة الفارس، وعطف روح الجهاد على حياة الدين لما بينهما من علاقة حميمة، فحياة هذا الدين تكاد تكون مقترنة بهذه الروح الجهادية. وهذا العطف - كما ترى - عطف اسم على آخر، ففي الوصل اتساق يقوي دلالة التراكيب. ولكن الشاعر فصل حين قال " وذا دأبنا فيه حياة..." ولم يقل " وفيه...." فأين الدقة والجمال فيما فعل ؟ ولا يذهبن بك الظن إلى أن الوزن قد ألجأه إلى ذلك، فما أيسر أن يتصرف الشاعر لو أحب الوصل! ولكن الذي ألجأه إليه هو الرغبة في تحديد وظيفة الدأب، فلو أنه وصل لكان معنى ذلك أن الحرب دأبه، وأن فيها حياة الدين، فكأن للحرب غايات شتى وحياة الدين واحدة منها، ولم يرد الشاعر ذلك قطّ بل أراد أن الحرب دأبه لسبب واحد لاغير هو "حياة الدين" كاشفاً بذلك عن رؤيته الدينية العميقة، فتأمل دقة هذا الفصل وغموضه، وما فيه من أسرار.

ويتحدث الشاعر عن أستاذه الصوفي، فيقول:

كـســـاه رســـول الله ثوب خـــلافـــة
له الحكم والتـــصـــريف والنهي والأمـــر

فلماذا عدل عن الوصل إلى الفصل، فقال: له الحكم، ولم يقل: وله الحكم ؟ وعلة ذلك واضحة للمتأمل، فالجملة الثانية متصلة من ذات نفسها بالجملة الأولى لأنها

مؤكدة ومبينة لها، ولذا فهي مستغنية عن رابط يربطها بها، وهذا شأن الجمل التفسيرية عامة لأنها – كما يقول عبدالقاهر – "كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي لا يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد"(٥٤).

ويبدو الاستئناف أغمض وألطف في النص الثالث، ففي كل من البيتين الثاني والثالث سياق شرط جزاؤه محذوف، ولا يجوز أن يكون الشطر الثاني من أحدهما أو من كليهما جزاء، وتكون الفاء رابطة، لأن الشاعر لم يرد الجزاء بل أراد المقابلة والمفارقة، فكأنه قال: من كان يخضب خده بدموعه فله ما يشاء – أو شيئاً من هذا القبيل –، أما نحن فنحورنا بدمائنا تتخضب، ومن كان يتعب خيله في باطل فهو وما يفعل، أما نحن فخيولنا يوم الصبيحة تتعب، وبذلك ينكشف معنى "اللعب" في البيت الأول، وتتم المفارقة، فشتان بين رجل هادئ مطمئن يتعبد الله، ويذرف دموعه، وآخرين يخوضون غمرات القتال فكأنهم في جفن الردى النائم على حد تصوير أبي الطيّب.

وليس كل وصل الأمير وفصله من هذا الطراز، فقد يقع في شعره من سوء الربط أو عدم الاتساق ما يعيا دونه النحاة والنقاد، على نحو ما نرى في قوله:

– صلى عليه الله ما ساحَ الحيا
والآل، ما سيف سطا في الجحفل(٥٥)

– مما عراكم عسى فيه أقاسمكم
أو حمله كله لو كان يمكنني (٥٦)

– ومحيي رفاتي بعد أن كنت رمّة
واكسبني عمراً لعمري هو العمر (٥٧)

فأنت ترى أنه قد عطف " الآل " على " الحيا "، وهو عطف بين متباعدين، وإنما أراد: وما اضطرب الآل (السراب)، وقديماً التمس أهل الصناعة لجرير العذر في قوله "وزجّجن الحواجب والعيونا"، فقالوا: أراد وكحلن العيون لأن التزجيج لا يكون للعيون، ولعلّ الذي ساعدهم على ما قالوا هو العلاقة الوثيقة بين الحواجب والعيون، وليس بين المطر والسراب ما يعين على التماس العذر.

وهو في البيتين الثاني والثالث يعطف جملة اسمية على جملة فعلية في تنافر فظّ تزورّ دونه الأسماع!!

وتحدث عبدالقاهر عن التقديم والتأخير، قال: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية" [٥٨]، ثم قال: " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قُدّم للعناية، ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ؟ وبم كان أهم "[٥٩] وأفاض البلاغيون في الحديث عن وظائف التقديم والتأخير. وفعل مثل ذلك نقاد الشعر والأسلوبيون، فقد عدّ "جان كوين " التقديم والتأخير مجاوزة شعرية (انحرافاً) بالقياس إلى لغة النثر"[٦٠]، وذكر أن البلاغيين " عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة [٦١]. وتحدث الأسلوبيون حديثاً طويلاً عن " التعبيرية "، ورأوا مفهوم " الاختيار " وثيق الارتباط بها، وتحدثوا عن وظائف التقديم والتأخير كالتأكيد، والارجاء والتشويق، والشحنة العاطفية، والتأثرية وسواها[٦٢]. وإذاً لا مناص من الوقوف – ولو قليلاً – على "التقديم والتأخير" في شعر الأمير عبدالقادر لعلنا نرى بعض ما فيه من محاسن:

– إلى الله أشكو ما ألاقي من النوى
وحملي ثقيل لا تقوم به الأيدي
بطيبة طاب العيش ثم تمررت
حلاوته فالنحس أربى على السعد[٦٣]

– وتاهوا فلم يدروا من التيه من هم
وشمس الضحى من تحت أقدامهم عفرُ
وفي شمّها حقاً بذلنا نفوسنا
فهان علينا كل شيء له قدر
هجرنا لها الأحباب والصحب كلهم
فما عاقنا زيد ولا راقنا بكر
ولاردّنا عنها العوادي ولا العدى
ولا هالنا قفر ولا راعنا بحر

وفيها حلا لي الذل من بعد عزة
فيا حبذا هذا ولو بدؤه مر[٦٤]

- ألا إن قلبي يوم بنتم وسرتم
غدا حائماً خلف الظعون يطير[٦٥]

فلو أنكم يوم الفراق أعرتم
قلوبكم لي إنني لصبور

النص الأول من قصيدة يناجي بها الشاعر "جبل أحد"، وقد رد عليه غوابر الشوق، فتذكر الغزوة التاريخية، والمسلمين الأوائل، ونازعته النفس إليهم، فذكر البين الوشيك، ودموعه ونيران قلبه، وعري قلبه من الصبر... وإذاً فالسياق سياق وجداني ديني. فإذا نظرنا في البيتين المذكورين من هذه القصيدة رأينا تقديم "الجار والمجرور: إلى الله، بطيبة"، ولست أظن هذا التقديم إلا استجابة للسياق وتتميماً للجو الديني الذى تتحرك فيه القصيدة، ومن غير المنتظر في هذا السياق أن يقدم الشكوى من النوى على من ترفع إليه هذه الشكوى، أو أن يقدم طيب العيش على ذكر مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي البيت الأول من النص الثاني يتحدث الشاعر عن تجربة "الوجد الصوفي" حيث يستحكم التيه بالمتصوفة فتتماهى الأشياء، وتختل نواميس الكون. ونرى الشاعر في هذا البيت قدم الجار والمجرور " من التيه، من تحت أقدامهم" فكان تقديم " التيه " تقوية لكلمة " تاهوا " في أول البيت، وتعبيراً عن سطوة هذا التيه على عقولهم وأفئدتهم، وكان تقديم " من تحت أقدامهم " ملائماً لكلمة "عفر"، ومعبراً عن اختلال نواميس الكون، وإلا فكيف تكون شمس الضحى معفرة بالتراب؟! وبذلك تتجانس دلالات البيت وتتآزر، وتغدو الحياة بقبضة التيه الصارمة. وفي الأبيات التي تلي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الخمرة الصوفية – وهي أكثر الرموز الصوفية ثراء وتكراراً –، ويقدم الجار والمجرور وما يتبعه في بيت "وفي شمّها..." ويقدم الجار والمجرور في الثلاثة الأبيات الأخرى (هجرنا لها الأحباب...، ولا ردنا عنها العوادي....، وفيها حلا لي

الذل.....). وحين ننظر في هذه الضمائر المجرورة (شمها، لها، عنها، فيها) نعلم أنها جميعاً تعود إلى "الخمرة"، التي تنزل من نفس الشاعر منزلة لا تدانيها أخرى. وإذاً هي أحق بالتقديم من سواها، فإذا تأخرت بها الرتبة النحوية فلامناص من الانحراف عن مقتضيات " النحو " للتعبير عن مقتضيات " الإحساس ". ومتى كان الشعر يذعن لمقتضيات النحو كأنما قصّت خوافيه وقوادمه ؟!!

وسياق النص الثالث سياق عاطفي ريّان، تترقرق فيه المشاعر والانفعالات، وتملأ أرجاءه الكلمات التي ترشح منها العاطفة حتى تكاد تسيل كالقلب والبين والظعون ويوم الفراق والصبر... وتحفّ بهذا السياق ملامح بدوية مثقلة بالشجن (الظعون)، وملامح عذرية ريّا بالعاطفة (القلب الحائم، واستعارة القلب و....)، وتتآزر هذه الامور جميعاً للتعبير عن موقف انساني أصيل، هو موقف الفراق بمواجعه وأحزانه. فإذا نظرنا في النص مرة أخرى رأينا الشاعر يقدم يوم البينونة ويوم الفراق (يوم بنتم، يوم الفراق)، أو قل - بعبارة أدق - يكرر تقديم يوم الفراق، فيكشف عن مكانته في نفسه، وعن شدة وطأته عليها. ويقدم الظرف المتعلق بالمفارقين تَعَلُّقَ تَضَايفٍ (خلف الظعون يطير)، فيكشف مرة أخرى عن جزعه من هذا الفراق، وانصداع نفسه له. هل نكرر مرة أخرى: لا بد من الانحراف عن مقتضيات "النحو" للتعبير عن مقتضيات "الإحساس والعاطفة"؟

ولقد آثرت حتى الآن ألا أخلط الحديث إلا في النادر اليسير الذى لا يستقيم القول بغيره، فجعلت لكل ظاهرة من ظواهر التركيب مقداراً من القول، ولكنني كنت حريصاً على أن أضم المقدار إلى أخيه، وأشد بينهما الوثاق للكشف عن مفهومين "للرؤية " في القصيدة هما زاوية الرؤية ودرجة نفاذها، أو امتدادها وعمقها. وقد بدت لنا شخصية الشاعر " شخصية بدوية بطولية مؤمنة "، أي بدا لنا أن الرؤية في القصيدة رؤية داخلية تقدم تصور الشاعر للحياة وللكون من حوله. ولئن كانت رؤيته للبداوة رؤية عاشق لها مشغوف بها، إن رؤيته للبطولة رؤية عميقة موصولة برؤيته الدينية أو مشتجرة بها، أو على حد تعبيره في سياق الفخر ببطولته: " وذا دأبنا فيه حياة لديننا... " ولعلّ من تمام القول أن أصل طرف هذا الحديث بمقدار من القول على "الموسيقا" في ديوان هذا الشاعر.

لقد علّمنا تاريخ الشعر العربي أن التغير في الشكل تغير بطيء أو شديد البطء، فقد ظلت القصيدة العربية محافظة على شكلها الجاهلي حتى ثورة الشعر الحديث باستثناء محاولات يسيرة لم يكتب لها الذيوع والانتشار كالموشحات وغيرها. وقد أخفقت جهود طيبة كثيرة في استنباط أحكام دقيقة حول علاقة كل بحر من بحور الشعر بألوان عاطفية بأعيانها، ولكن هذه الجهود كشفت في كثير من الأحيان عن قدرة عالية على تذوق النصوص تذوقاً حاراً على مستوياتها اللفظية والتركيبية والدلالية والموسيقية معاً. وتأسيساً على ذلك سنحاول الوقوف على موسيقا شعر هذا الشاعر معتمدين على بعض المفاهيم العامة، وعلى ما يسعفنا به الذوق والخبرة.

تغنّ بالشعر إما أنت منشده
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

هكذا فهم الشاعر القديم تلقي الشعر العربي، ومن أجل هذا وغيره بات بأبواب القوافي يحوكها، ويقوّم منآدها، وإذا كان الغناء مضماراً لهذا الشعر كان لابد أن يكون فيه مقادير من الايقاع أو الوزن النابع من تردد زمني يمتع السامع والمنشد معاً. ولكن هذا الوزن ليس عنصراً خارجياً يضاف إلى المعنى بل هو جزء من سياق المعنى، أو بعبارة جان كوين " لا وجود للوزن إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت، وهو إذاً بناء صوتي معنوي" (٦٦). ويضيف "وإذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذى ينتصر" (٦٧). والقافية عنصر مهم في موسيقا الشعر، وهي الأخرى ليست عنصراً خارجياً يضاف إلى الشعر، بل هي جزء من سياق المعنى، "ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى" (٦٨)، وهي القاعدة التي يبنى عليها البيت، وربما وجهت مساره. وإذا كان قطع التوازي الصوتي المعنوي عنصراً إيجابياً في الشعر، فإن القافية في الابيات المتتابعة تنهض بهذه الوظيفة، فتحدث تشابهاً في الصوت وعدم تشابه في المعنى، وتظهر مدلولات مختلفة من خلال دوال متشابهة (٦٩). وكلما كانت القوافي "شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى" (٧٠) كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة على نحو ما نرى في لزوميات أبي العلاء المعري مثلاً.

ويرى لوتمان "أن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظاً ومعنى والقوافي التي تشترك لفظاً وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحداً غير أن اختلاف المعاني، بل انبتات ما بينها في حالة المشترك اللفظي يجعل القافية تبدو أكثر غنى، وأما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعاً ضئيلاً، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق" (٧١).

وأنا أظن أن الأمير عبدالقادر اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعله أعنت نفسه في عدد منها انسجاماً مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوقه، فكأنما أراد - كما أراد عنترة من قبل - أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر، فلا ينقاد جواده الشامس إلا لفارسٍ عركته مضائقه. ولست أريد بذلك أنه يتحامى عيوب القافية، فهذا أيسر مطالبه، ولكنني أريد ما يحمل نفسه عليه من "لزوم ما لا يلزم"، ومن قيود ثقيلة أخرى يكبّل شعره بها حتى يبدو كأنما قطعت يداه من المعصمين!! وأيّ كبل أثقل على الشعر من أن يبني الشاعر قصيدته كاملة على كلمة واحدة بعينها تتكرر في نهاية كل بيت ؟!! ها هو ذا يردّ على صديق أرسل اليه قصيدة مثقلة بالمحسنات البديعية، فإذا هو يجنح إلى هذه القصيدة "الخالية" تدفعه إلى ذلك دفعاً روح العصر، والرغبة في التفوق:

خليلي وافت منكم ذات خلخال
تتيه على شمس الظهيرة بالخال

تميس فتزري بالغصون تمايلاً
تروح وتغدو في برود من الخال

لها منطق حلو به سحر بابل
رخيم الحواشي وهو أمضى من الخال[٧٢]

وتمضي القصيدة على هذا النحو لا تفارقه ولا تحيد عنه، فيتكرر "الدال" عينه في نهاية كل بيت، ولكن "المدلول" يختلف كل مرة!! ومما لا ريب فيه أن القافية هنا تؤدي وظيفتها على أتم وجه، فتقطع التوازي بين الصوت والمعنى بل تبتره بتراً. ولكنني – على الرغم من ذلك – لا أستملح هذا الصنيع لانه يرفع درجة "التنبؤ" إلى درجة "اليقين"، وبذلك يلغيها، ويورث النفس قدراً من الملالة لا يدفع، ويتحول بالشعر من نشاط خلاق إلى مهارة لغوية خاملة.

وقد يخفف من وطأة هذا القيد، فيسترد الشعر بعض روحه، وينهض مرفرفاً يروض جناحيه كما نرى في هذه الابيات:

إلى الصوت مدت تلمسان يداها
ولبّت فهذا حسن صوت نداها
وقد رفعت عنها الإزار فلج به
وبرّد فؤاداً من زلال نداها
وذا روض خديها تفتّق نوره
فلا ترض من زاهي الرياض عداها
ويا طالما صانت نقاب جمالها
عداة وهم بين الانام عداها (٧٣)

فقد حقق الجناس هنا وظيفة القافية دون أن يفسد الشعر، بل لعله منحه بعضاً من الرونق. وقد يجنح إلى "لزوم ما لايلزم" ولكنه لا يلتزمه على امتداد القصيدة، بل يحسو منه نغبة أو أكثر ثم ينصرف عنه كما في هذه الابيات:

تسائلني أم البنين وإنها
لأعلم من تحت السماء باحوالي
الم تعلمي يا ربّة الخدر انني
اجلّي هموم القوم في يوم تجوالي
واغشى مضيق الموت لا متهيباً
واحمي نساء الحيّ في يوم تهوال (٧٤)

ولا ريب في أن هذا السياق الذي يقترن فيه الحب بالبطولة سياق فخم جليل، وهو سياق عريق في شعر البطولة القديم (عنترة في المعلقة على التمثيل لا الحصر)، ولا ريب أيضاً في أن البحر الطويل بإيقاعاته الرصينة يلائم هذا السياق، ويزيده رصانة وجلالاً. وحقاً تقوم القافية في الأبيات المتتالية بقطع التوازي الصوتي المعنوي، ولكنها في كل بيت على حدة تؤدي وظيفة مناقضة لأنها تمثل وقفاً صوتياً ومعنوياً في آن نظراً لعدم ارتباط البيت تركيبياً بالبيت الذي يليه، وهي بتقارب عنصريها البنائيين (الصوت والمعنى) تزيد من قدرة الرسالة على التوصيل أو الإبلاغ. وهذا ملمح عريق في الشعر العربي القديم، وشعر عصر النهضة.

وقد يحرص أحياناً على المجيء في نهاية البيت بكلمتين متجانستين أو متضادتين في الدلالة، ثم يشفعه ببيت – أو أكثر – في نهايته كلمتان على وزن الكلمتين في البيت السابق، وهذا هو "التطريز" الذي تحدث عنه أبو هلال أو هو قريب منه، فيزيد بذلك موسيقا النص وفرة، ثم تأتي ألف الاطلاق فتحدث إشباعاً موسيقياً بامتداد النفس. وأكثر ما يظهر هذا الصنيع في القصائد الدينية التي نجتزئ منها هذه الأبيات تمثيلاً لا حصراً:

- يـــاربّ يـــارب يـــاربّ الأنـــام ومـــن
إليـــه مـــفـــزعنا ســـراً وإعـــلانا
يا ذا الجـــلال وذا الإكـــرام مـــالكنا
يا حيّ يا مـــوليـــاً فـــضـــلاً وإحـــسانا
ياربّ ايّد بروح القـــدس ملجـــانا
عـــبـــدالمجـــيـــد ولا تبـــقـــيـــه حـــيـــرانا (٧٥)
- الحـــمـــد لله تعظيـــمـــاً وإجـــلالا
مـــا اقـبل اليـــسـر بعـــد العـــسـر إقبـــالا
ومـــا اتت نفـــحـــات المسك ناســـخـــة
من المكاره انـواعـــــاً واشـكـالا
فـــالله اكـــرمني حـــقـــاً واســـعـــدني
وحـــطّ عـــنـــيَ اوزاراً واثـــقـــــالا

قد طال ما طمحت نفسي وما ظفرت
لكنّ للوصل أوقاتاً وآجالا[٧٦]

ونحن نحس في هذين المقطعين وأشباههما توازياً ايقاعياً متكرراً يحدث بتآزره مع القافية وألف الاطلاق انسجاما صوتياً عميق الأثر في النفس (سراً وإعلانا، فضلاً وإحسانا ، أنواعا وأشكالا، أوزاراً وأثقالا، أوقاتاً وآجالا). ولسنا نبعد عن الحق إذا قلنا: إن هذا الانسجام الصوتي يتواءم مع الانسجام النفسي في القصيدة، ولعله نابع منه، ويكمله.

وإذا لم تكن سمعة " التضمين " فى نقدنا القديم طيبة – وهو تعلق معنى بيت ببيت يليه –، وكان يحسن بالشاعر أن يتحاماه، فإن نقاد الشعر المعاصرين يعدونه فضيلة حتى إن الشعراء المعاصرين قد ولعوا به وهاموا. ويرى " جان كوين " أن في التضمين "لونا من انقطاع التوازي بين الصوت والمعنى، وهو تواز يؤكد عادة قوة بناء العبارة " [٧٧]. وأنا أعتقد أن علينا أن ننظر إلى الشعر العربي في ذاته، وألا نقيسه ببنية شعرية أخرى تحققت في سياق تاريخي اجتماعي مختلف عن السياق التاريخي الاجتماعي للشعر العربي. ولكن هذا الاعتقاد لا يحول دون النظر في شعر الآخر ونقده والإفادة منهما. وفي ضوء هذه النظرة لا أعد التضمين عيباً، ولا أعده فضيلة، ولكنني أحتكم في أمره إلى السياق، فإذا كان السياق يستدعيه أو يقبله رضيت به، وإلاّ فلا. وفي شعر الأمير عبدالقادر مقدار غير يسير من التضمين، ولكن جله جاء في سياق وجداني عاطفي أو في سياق ديني روحاني حيث شبوب العواطف والمشاعر وتدفقها، فكأن البيت يضيق عن احتواء هذا التدفق فيمتد إلى البيت التالي ويغمره كما في هذا المقطع:

أيا سامع الشكوى ويا دافع البلا
ويا منقذ الغرقى ويا واسع البِرِّ
تجهتُ لكم وجهي بأكرم شافع
محمدٍ المبعوث للعبد والحر

لتـــرسل لي عند الوفــــاة مـــبـــشــــراً

برضــوانك الأوفى وفــوزيَ في الحــشــر[٧٨]

وليس يخفى ما في هذا المقطع من عمق العاطفة الدينية وتدفقها، ومن ضراعة الشاعر الملتاعة ولهفته الضارعة، فهل يقوى بيت واحد على النهوض بهذا العبء العاطفي الثقيل ؟ لقد شكلت الأبيات جميعاً جملة كبرى واحدة ربط بين وحداتها (أبياتها) التضمين، فكشف عن وحدة الموقف النفسي وجلاها. وأرجو أن تنظر إلى جمل النداء ذات البنية الواحدة (أداة نداء أو استغاثة + منادى اسم علم مضاف إلى مفعول)، وذات الإيقاع الواحد، ولعلّ وحدة التركيب ووحدة الايقاع المتكررتين أربع مرات تدلان دلالة عميقة على موقف الشاعر من ربه، فهو موقف ثابت لايخامره الشك، ولا يعتريه التغير، ألم تقل إن الايقاع ذو علاقة وثيقة بالمعنى ؟ وانظر إلى هذه القافية (البر)، ثم قارنها بالمضاف إليه في جُمَلِ النداء السابقة تر أن هذا "البر" ينقذ من الغرق والبلاء والشكوى، فتأمل!! ألا ترى أن هذه القافية تنتمي إلى أنظمة مختلفة صوتية وإيقاعية ودلالية معاً؟ إنها – كما قلنا – ذات علاقة وثيقة بمستوى المعنى في النص. وقريب من هذا قوله:

يا ســـــواد العين يا روح الجــــســـــد

يــا ربــيـــع الــقــلــب يــا نــعــم الــســنــد

كـنـت لـي قــــــــرة عـين وبـهـــــــا

هـــام قـــلــــبـــي لا بمـــال وولـــد[٧٩]

تكرار إيقاعي يوائم هذا السياق العاطفي الصافي النقي، ويعمقه في النفس، وقافية ثرية الدلالة، فسند الإنسان هو ربيع القلب وروح الجسد وسواد العين.

وقد مر بنا في مطلع هذا البحث أنماط من التكرار شتى، ولو أعدت النظر فيها لرأيت أن شطراً غير يسير منها يشكل تكراراً إيقاعياً يمكن ربط دلالته بالسياق بيسر. ولا ضير في أن نعود إلى ضرب من هذا التكرار، ونبين دلالته:

كم نافـــســـوا كم ســـارعـــوا كم ســـابقـــوا

من ســـــابـق لفـــــضـــــائل وتـفـــضّلِ

كم حـــاربوا كم ضـــاربوا كم غـــالبـــوا
أقـــوى الـعـــــداة بكثـــــرة وتمـوّل
كم صـــــابروا كم كـــابروا كم غـــادروا
أعـــتى أعـــاديهم كـــعــــصف مـــؤكل
كم جـــــــــاهدوا كم طاردوا وتجـلـدوا
لـلـنـائبـــــات بـصـــــارم وبمـقـــــول

إن هذا الإيقاع المتكرر لايحتاج إلى فطنة لملاحظة صلته بسياق الحرب، وتعبيره عن أجوائها، فهو في قصره ونبرته القوية الصاخبة وتلاحقه أشبه بقرع طبول الحرب، وإذاً فالإيقاع هنا – كما هو في مواطن أخرى – ذو دلالة تكمّل دلالات النص الأخرى، وتكشف عن انسجام العناصر البنائية وتضافرها.

وقد يعمد الأمير عبدالقادر أحياناً إلى قواف ضئيلة القيمة الفنية نسبياً، وهي ضآلة ناجمة من معرفة جزء من المعنى قبل سماع القافية كما في هذا المقطع:

لـيـــتـــهم إذ ملكوني اســـجـــحـــوا
لـيـــتـــهم إذ مـــا عـــفـــوا أن يصـفـحـوا
رحلـوا الـعــــيس ولم أشـــــعـــــر بـهـم
ليت شــــعــــري أيّ وادٍ صـــبّـــحـــوا؟
أخـــــذوا قلـبـي ومـــــاذا ضــــرّهم
ان يكونوا بـجـــمـــيـــعي جنحـــوا؟(٨٠)

فالمتلقي يعرف سلفاً جزءاً من معنى القافية هو هذا الجزء الذي تدل عليه واو الجماعة، ولذا فإن حظ هذه القافية من المباغتة أو عدم التوقع ضئيل. ولكن هذا النوع من القوافي – كما ذكرت – نادر في ديوان الشاعر حتى يكاد يحسب على أصابع اليد الواحدة.

ونخلص من هذا كله إلى أن الإيقاع والقافية عنصران أصيلان في البنية الشعرية، وليسا عنصرين خارجيين مضافين إليها، وأن وظيفتهما لا تظهر إلا بالنظر

إلى المستوى الموسيقي في القصيدة بوصفه بناء صوتياً معنوياً. وقد استطاع الأمير عبدالقادر أن يوائم بين هذا المستوى والمستويات الاخرى في القصيدة مواءمة طيبة في جانب غير يسير من شعره.

ب- الصورة:

تعد "الصورة " ركيزة اساسية من ركائز الشعر، وبها تتجلّى حيوية "التخيّل" وعمقه، بيد أننا ينبغي ألا ننسى – ونحن نؤكد أهمية الصورة – أن النص الشعري كل عضوي متكامل، وأن خصائصه تفوق مجموع خصائص عناصره. ولذا قد يكون ضرورياً أن نشير بين الوقت والوقت إلى تآزر هذه العناصر لإنتاج الدلالة.

ولقد ظفرت "الصورة" في النصف الثاني من القرن الذي تصرّم بالأمس القريب باهتمام الباحثين وشغفهم، فتلاحق الحديث فيها وعنها تلاحق الليل والنهار حتى وقع في وهم المرء أو كاد أن حديث النقد لا يستقيم إذا عري من الكلام على الصورة! ولكن المتأمّل لهذا الحديث الذي تشعب واستفاض يرى صدود الباحثين عن المدخل التكويني للصورة، فهم راغبون عنه زاهدون فيه منصرفون إلى سواه كأنما حجزتهم دونه الحواجز او صرفتهم عنه الصوارف!! ولست أنكر عليهم أهمية ما أضافوه إلى نقد الصورة، ولا دقة المداخل التي عنوا بها، فذلك كله موضع تقدير لا شبهه فيه. ولكنني لا أكاد أعرف يقيناً سرّ هذه الجفوة التي استحكمت بينهم وبين المدخل التكويني فكأنهم قد نسوا أو تناسوا أن أهم حركة تجديد في تاريخ شعرنا القديم كانت بسبب هذا المدخل، وأن أهم معارك النقد القديم كانت حوله!!

لا مناص للشاعر من أن يحول الفكرة إلى إحساس لأن الشعر لا يتكلم لغة حرفية. وهو بسبب ذلك يسلك مسالك الشعر لا مسالك النثر، ومن أهم هذه المسالك مسلك "التصوير". يتساءل جان كوين "لماذا نقول: هذا المنجل الذهبي، ولا نقول ببساطة هذا القمر؟ " ثم يكمل " إن الإجابة توجد في التقابل بين النمطين، فالمعنى الإدراكي والمعنى العاطفي لايستطيعان أن يعيشا معا في وعي واحد، والدال لا يمكن أن يشير

في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا السبب فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة ليحل محلها العاطفة"[٨١]. ولكن تحويل الفكرة إلى إحساس أو المعنى الإدراكي إلى معنى عاطفي ليس مطلباً قريباً نقتاده من الناصية وقت نشاء، ولأمر ما زعم الفرزدق أنه ربما جاءه وقت وخلع ضرس أهون عليه من قول بيت شعر، ولأمر ما سهر الشعراء بأبواب القوافي!

وعلى الشاعر أن يحذر – وهو يحول الفكرة إلى إحساس – من ضياع صوته في أصوات الآخرين، فليس يقتل الشعر أمر كما يقتله أن يكون تكراراً أو شبه تكرار لشعر آخر. لنسمّ ذلك بعبارة الدكتور عبدالعزيز الأهواني "الأصالة "، "والأصالة لا تتم إلا إذا توافر لها عنصران أولهما عمق إحساس الشاعر وثانيهما استقلاله وتميزه في التعبير، وفي الحق إن الأمرين وجهان لشيء واحد" [٨٢]. ولعلّ هذه الأصالة هي التي سماها د/ عبدالقادر القط " الذاتية " وشرطها بابتداع بعض الألفاظ والصور والعبارات، وبصدق التجربة وحرارتها [٨٣]. إن قراءة الشعر أمر ممتع، ولكن دراسته أمر شاق عسير، بيد أن قوله هو الأعسر. ولقد قال الأمير عبدالقادر الشعر، فهل احتفظ بأصالته فصفا صوته؟.

ليس من المظنون أن يكون الأمير عبدالقادر قد أسرف في ابتداع الجديد، فحوّل حركة الشعر عن مجراها، فذلك مطلب يعيا دونه الشعراء الكبار. ولكن المظنون أن تكون علاقته مع التراث الشعري ايجابية " نعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي نفس الوقت عدم انتساخه" بعبارة يوري لوتمان [٨٤]. لقد رأيناه في الصحف الماضية يوظف تقاليد الشعر القديم توظيفاً فنياً طيباً، ورأيناه يحرص في بناء تراكيبه على أن يبث فيها قدراً ملحوظاً من ذاتيته، وبقي أن ننظر في صوره الشعرية من منظور تكويني دون أن نغفل عن دلالاتها المختلفة.

لقد قمنا بإحصاء شبه دقيق "للصور" البلاغية في ديوان عبدالقادر، فلفت انتباهنا قلّة هذه الصور قياساً إلى الشعر القديم عامة، فليس في هذا الديوان – وهو متوسط الحجم – سوى مئتي صورة، أو زد على ذلك قليلاً. ورأينا هذه الصور موزعة

توزيعاً متفاوتاً بين أبواب الديوان التي التزمناها متابعة لمحقق الديوان، فقد ذهب شعر المناسبات من حيث العدد بربع هذه الصور (٥٢)، وتلاه شعر الفخر (٤٥) ثم تلاهما شعر "المساجلات" (٤٠)، ثم لحق بهذه الأبواب باب الغزل (٣٣)، وجاء شعر التصوف أقل أبواب الديوان تصويراً (٣٠). وقد يكون التفاوت في عدد الأبيات سبباً في هذه الظاهرة، ولكن السبب الذي لا ريب فيه هو طبيعة الغرض الشعري، فقد رأينا الشاعر ينحو بغزله منحى عاطفياً، فتظهر فيه ملامح عذرية شتى، ومن المعروف في تاريخ الشعر العربي أن الغزل التحليلي أو العذري يقلّ فيه الاعتناء بالتصوير، فإذا جاءت فيه بعض الصور فإنما هي صور اهتدى إليها هؤلاء الشعراء بأحاسيسهم لا بعقولهم، ولم يتكلفوا التنقيب عنها في التراث. ولعل العناصر البنائية الأخرى - كالألفاظ العاطفية، وظواهر النداء والتكرار وتلاحق الأسئلة دون انتظار الجواب وسواها كثير - تعوّض عن قلة التصوير البياني. وسياق التصوف سياق وجداني روحي يفيض بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات القوية الحادة، ومثل هذا السياق يحتاج إلى الرموز الثرية الدلالة، وإلى الألفاظ العاطفية الانفعالية، وإلى ظواهر تركيبية شتى أكثر من حاجته إلى " الصورة " الضيقة المتقاربة الأطراف، فإذا جنح إلى قدر من التصوير فإنما يجنح إلى الصور العاطفية التي توشك أن تضارع الرمز في ثراء دلالتها.

وإذا نظرنا في بنية هذه الصور البلاغية رأينا "التشبيه" يهيمن هيمنة قوية عليها، فهو يذهب بأكثر من نصفها (١٠٧)، تليه الاستعارة (٥٧)، فلا يبقى للكناية إلا القليل. ومن المعروف في تاريخ الشعر العربي القديم، ولا سيما الشعر الجاهلي والشعر الأموي، أن التشبيه هو اللون البلاغي المهيمن، ثم تليه الاستعارة، ولم تبدأ الاستعارة بمنافسة التشبيه إلا بظهور الشعر المحدث، أو ما عرف بمذهب "البديع" في شعر العصر العباسي. وليست سيطرة التشبيه وقفاً على باب من أبواب الديوان دون آخر، فهو يهيمن عليها جميعاً. وإن كنا نلاحظ أن سيطرته في شعر المناسبات والمساجلات (٣٤، ٢٦) تفوق سيطرته في الفخر والغزل والتصوف (١٧، ١٦، ١٤)، فالاستعارة في هذه الأغراض الأخيرة تطل برأسها بوضوح (١٣، ١١، ١٠) كأنما تحاول مضارعته على نقيض ما هي عليه في المناسبات والمساجلات (١١، ١٠). وليس من تعليل لهذه

الظاهرة سوى الغرض أو السياق، فهو في المناسبات والمساجلات يكون في سياق تقليدي فيه من العقل أضعاف ما فيه من العاطفة، ولكل أمر حدوده، وإذاً فالتشبيه بحدّيه الواضحين أجدر بالتعبير عن هذا السياق، ولكنه في الغزل والتصوف يكون في سياق وجداني عاطفي تتداخل فيه الحدود وتفترق وقد تتماهى، وإذاً فلا غرابة في أن تنافس الاستعارة التشبيه في الظهور والاختفاء، وأما سياق الفخر فسياق بدوي صرف تهدر فيه نفس الشاعر وتتدفق، فتختلط فيه الحدود حيناً وتتداخل، وتفترق حيناً آخر، وإذاً فالقول فيه كالقول في سابقه، وأخشى أن يظن قارئ هذه السطور أننا أرسلنا القول دون أن نحترس أو نزمّه بزمام، فجعلنا في سياق الفخر ما ليس فيه، ولكن ظنه سيتبدد حين يتذكر ما قلناه سابقاً من اقتران الحب والبطولة في سياق واحد هو هذا السياق الأصيل في شعر الفروسية القديم.

فإذا نظرنا في هذه الصور مرة أخرى وجدنا أن أكثرها قديم وأقلها جديد، وأن كثيراً من هذه الصور القديمة شائعة تعاورها الشعراء جيلاً بعد جيل حتى نفدت طاقتها الإيحائية أو كادت على نحو ما نرى في هذه الأبيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً:

- وهذا الظبي لا يرعى ذماماً
ولا يرضى مؤانسة لجار

- ألا من منصفي من ظبي قفر
لقد أضحت مراتعه فؤادي

- هم الليوث، ليوث الغاب غاضبة
والليث لا يُلتَقى إن كان غضبانا

- وكنت لنا بها غيثاً مريعاً
وكهفاً مانعاً ضراً وبوسى

- عياذي ملاذي عمدتي ثم عدتي
وكهفي إذا أبدى نواجذه الدهر

وقل مثل ذلك في نار القلب، ومياه الخد، والقلب الأسير، وبرق السيوف، ونار الفراق، ونار الوغى، وذروة المجد، ورعاية النجوم وسواها كثير. وهذه وأشباهها صور نضبت فلم تعد قادرة على القيام بوظيفتها، وغدت أقرب إلى الدلالة الاشارية.

ويمكن أن نرد بعض الصور القديمة إلى شعراء بأعيانهم على نحو ما نرى في هذه الابيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً، والتي نكتفي برد صورتها إلى أهم شاعر عرف بها:

فيها العذارى وقد جعلن كوى

مرقعات بأحداق من الحور

فقد أخذ الصورة من عمر بن أبي ربيعة:

وكن إذا أبصرنني أو سمعنني

سعين فرقعن الكوى بالمحاجر

- يا ذا النفور الذي في القلب مرتعه

ارتع به لا ترع فالصب في بعد

أخذها من قول الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خمائله

ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

- وأبثثتها وجدي وما بين أضلعي

من البعد والأشواق والدمع كالخال

أخذها من قول المتنبي: (مطر تزيد به الخدود محولاً).

- وذوى ما كان رطباً يانعاً

ووهى العظم ولم يسبق الجلد

ولقد سبق "المخبل السعدي" إلى هذه الصورة بقوله:

فإن يك غصني أصبح اليوم ذاوياً

وغصنك من ماء الشباب رطيب

فـــإني حنت ظهـــري خطوب تتـــابعت

....

- كم ليلة قــد بتــهــا مــتــحــسئــراً

كــمــبــيت أرمـــد في شــقـــا وتململ

أخذها من حسان بن ثابت:

مــــا بال عــــينك لا تنام كـــانما

كـــحلت مـــاقـــيــهـــا بكحل الأرمـــد

- والراكـبـــون عــتــاق الخــيل ضــامــرة

تخــالهــا في مــجــال الســبق عــقــبــانا

أخذها من "أبي البقاء الرندي" بل قل أغار عليها:

يا راكـــبين عــتــاق الخــيل ضــامـــرة

كــأنهــا في مــجـــال الســبق عــقــبـــان

- لــنـا مــنـه وجــــــه لا تــكـدره الــدلا

ووجـــــه طليق لايزايله البـــــشـــــر

أخذها من قول حسان: (وبحري لا تكدّره الدلاء).

- لهـــا في قلب ســـامــعــهـــا دبيب

دبيب البـــرء في ذات الســـقـــيـم

أخذها من أبي نواس:

فـــتـــمـــشت في مـــفـــاصلهم

كـــتـــمـــشي البـــرء في الســـقم

ولا نريد أن نفتح من جديد باب " السرقات "، ولا أن نخوض في "التناص"، ولكننا نريد أن نؤكد أن كثيراً من صور الشاعر كان فيها عالة على غيره. وأنا أعلم انه ما من صورة يستمدّها شاعر من آخر تبقى على حالها الأولى إلاّ في القليل النادر، ولكنني

أعلم أيضاً أن إضافات الأمير عبدالقادر إلى صوره التراثية كانت إضافات ضئيلة القيمة فلا تكاد تذكر. لقد نهل وعلّ من التراث حتى ارتوى. وقد نجد في شعره عدداً من الصور الجديدة ولكننا نؤثر أن نرجئ الحديث عنها خشية التكرار.

فإذا نظرنا في مصادر الصورة أو مرجعياتها - بغض النظر عن القديم أو الجديد - رأينا أن الطبيعة هي أهم مصادرها أو مرجعياتها، فقد استمد منها الشاعر نصف صوره (أكثر من مئة صورة)، يليها الانسان الذي استمد منه ربع صوره عدداً تقريباً (قرابة خمسين صورة)، ويليهماعالم الحرب والدين، فقد استمد الشاعر من كل منهما عشر صور أو أكثر قليلاً، واستقى بقية صوره من عالم اللباس (٦)، والزمن (٥) والجواهر (٤)، والخمرة (٣)، والعطور (٢)، واستقى من النحو وأدوات الكتابة والمعادن والآلات الموسيقية وغيرها أقل من عشر صور. ويعرف دارسو شعرنا القديم - ولا سيما الجاهلي والأموي منه - ان الطبيعة بجمادها ومتحركها، أو الأشياء والعناصر في الكون كانت الينبوع الثر الذى كان الشاعر القديم يرده كلما رام صورة على نحو ما فعل الأمير عبدالقادر، وإن كان يستعيض في أحيان كثيرة عن الطبيعة في الواقع بالطبيعة في الشعر، فهو يلتمس صوره من أشياء الكون المحسوسة وعناصره (الماء:٧، الرياض:٥، الربيع اليباب والنبات الهشيم:٢، الصحراء:٥، الأزهار والورود:٤، الشجر:٣، الرعد والبرق والريح والمطر: ٦: النار: ١٠، النسيم ١: الجبال:٢، الحيوان بضروبه المختلفة: ١٢، النحل والعناكب:٣، الطير:٤ وهكذا....." ويعرف هؤلاء الدارسون أيضاً أن "الإنسان" هو المصدر الثاني للصور في ذلك الشعر كما هي حال شعر الأمير (المرأة وحدها: ٢٠، الانسان عامة باقي الصور). وإذاً فخيال الأمير عبدالقادر خيال يطير على مقربة من أشياء الكون وعناصره، وقلما يحلق، بل قل هو لا يحلق ولا يغير شيئاً من ترتيب أشياء الكون وعناصره إلا إذا كان في حالة الوجد الصوفي. ولو أن الأستاذ الفاضل جامع الديوان ومحققه رتب القصائد ترتيباً تاريخياً لاستطعنا أن نتتبع مسيرة الأمير الشعرية تتبعاً دقيقاً نكشف به عن تطور اسلوبه الفني ومواقفه، ولكنه - للأسف - صنف الديوان غير عابئ بالتاريخ، فلم يعد أمامنا سوى بعض القرائن التي تفتح باب الظن والحزر والترجيح دون أن تفضي بنا إلى اليقين التاريخي، إن كان في التاريخ يقين.

فإذا فرغنا من حديث الإحصاء ونتائجه وجب علينا أن ننظر في بنية الصورة الشعرية بعد أن صنفنا هذه البنية حسب أنواعها البلاغية المعروفة. وأحسب أنه ينبغي أن نتذكر، قبل الشروع في تحليل بنية الصورة، أن نقادنا القدماء – والبلاغيون منهم دون ريب – قد فرقوا بين الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة محتكمين في التمييز بينهما إلى الذوق والخبرة والعرف، وهم في ذلك يصدرون عن مفهومهم لما عرف في النقد القديم بمصطلح "عمود الشعر". و"عمود الشعر" نظرية يحب كثير من الباحثين وصفها "بالاعتدال"، وهو وصف لا يخلو من المحاباة، فهي – في حقيقتها – خطوة أخرى بعد خطوة "ابن قتيبة" في التقييد على الشعراء، ولكنها خطوة أشد صرامة وخطراً لانها تتصل بكيفية التعبير، أي بجوهر العمل الشعري، ومن هنا تظهر مجافاة هذه النظرية لروح الشعر. ولكن من قال إن الشعر يهتم بآراء النقاد؟ أكاد أقول إن من الخير للشعر أن يعامل النقد معاملة الرجل الكريم للصغار من أقربائه، يربيهم ويحنو عليهم، وقد يستمع أحيانا قليلة إلى آرائهم!! وليس بوسع المرء إلا أن يعجب من جرأة النقاد وتنفّجهم، وأفضل ما خطه أفضلهم لا يزيد على أن يكون هوامش على شعر شاعر كبير.

لقد أوشكت أن أقع في غواية الاستطراد، وليس لي رغبة فيه، ولكنني راغب في الإشارة الخاطفة إلى مفهوم الصورة، فقد كان القدماء يستمدون حواسهم وما تعطيه مباشرة دون الميل إلي التجريد أو الاغراب إلا في النادر القليل، ولكن فريقاً من هؤلاء القدماء هم أصحاب "البديع" كانوا يتغلغلون وراء المحسوس في عالم المجردات، فتغيرت الصورة الشعرية في اشعارهم عن أختها القديمة تغيراً تكوينياً ووظيفياً. فأين تقع صور الأمير عبد القادر عامة واستعاراته خاصة من نظرية عمود الشعر أو من مذهب البديع؟ أو لنقل بلغة جان كوين إلى أي مدى استطاعت صوره أن تغير نمط المعنى او طبيعته، وأن تحوله من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي؟ وأرجو أن تعقل معي أن هذين السؤالين هما – في حقيقتهما – سؤال واحد، وإن بدا أولهما من الحضارة العباسية، وبدا الثاني من اوربا المعاصرة، فمدارهما معاً حول "بنية الصورة"، أي حول وحدتي الصورة، وإذا كان هذا الامر واضحاً في السؤال الأول، فإنه واضح في السؤال الثاني بدليل قول

"كوين": "عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة فإنما الذي ابتدعه هو الوحدات وليس العلاقة، هو يجسد في شكل قديم جوهراً جديداً"(٨٥).

لقد ميزت صور الأمير عبدالقادر في مجموعتين: مجموعة كبيرة هي مجموعة الصور التراثية، ومجموعة صغيرة هي مجموعة الصور الجديدة أو التي تغلب عليها الجدة. وقد أن أن ننظر في نماذج من هاتين المجموعتين.

لقد قلنا من قبل إن الشاعر "بدوي عريق"، فلنستمع إلى طرف يسير من حديثه عن البادية:

أوجلت في روضة قد راق منظرها

بكل لون جميل شيّق عطر (٨٦)

لقد وقع الشاعر في غمرة إحساسه بالبادية على هذه الصورة البديعة، فقد ألفنا أن توصف الألوان بالجمال، ولكن من غير المألوف أن توصف بأنها "عطرة"، فاللون يدور في مجال الرؤية، والعطر مجاله "الشم". لقد أيقظت كلمة "عطر" حاسة أخرى لمشاركة العين في الاستمتاع بجمال البادية، وكأن الشاعر لايدرك هذا الجمال ببصره وحده بل يدركه بحواسه جميعاً، ولذا كان هذا "التراسل" بين الحواس.

وقد رأينا الشاعر ينحو بغزله منحى عاطفياً تحليلياً، فلا غرابة في أن يقول:

وقد كلفتني الليل ارعى نجومه

إذا نامه المرتاع بالبعد والصد

فلو حملت رضوى من الشوق بعض ما

حملت لذاب الصخر من شدة الوجد(٨٧)

وليست رعاية النجوم بأمر جديد على الشعر العربي، فقد أبدع في الحديث عنها شعراء كثيرون يتقدمهم النابغة الذبياني، وليس تجسيم الشوق أمراً جديداً على الشعر ايضا، فقد سبق إليه كثيرون يتقدمهم " عروة بن حزام" في حديثه إلى ناقته التى جعلها معادلاً موضوعياً له، فقال:

متى تجمعي شوقي وشوقك تظلعي

وما لك بالعبء الثقيل يدان

ويتبعه "عمر بن أبي ربيعة" في حديثه عن كيفية اهتدائه إلى خباء حبيبته:

فدل عليها القلب ريا عرفتها

لها وهوى النفس الذى كاد يظهر

فانظر إلى تجسيد الشوق، وضم اليه هذا القلب الذي يشم روائح الاحباب، فإذا هما معاً – القلب والشوق – يصيران دليل الشاعر إلى الحبيبة!!

ولكن الجديد في بيتي الأمير عبدالقادر هذا الجمع بين الصورتين في سياق واحد، وهذا الجماد الذى أحلّه محل الناقة "جبل رضوى"، فكشف بذلك عن عمق الإحساس الغائر في النفس، وهذه "المفارقة" البديعة التي أقامها بينه وبين "المرتاع بالبعد والصد" الذي نام في هذا الليل، وكان المظنون به أن تكون حاله كحال الشاعر، فكلاهما مروّع بالحب، ولكن شتان ما بين العاشقين: عاشق مرتاع بالبعد والصد ينام، وآخر لا يقوى على النوم، فكيف تكون حاله إذاً ؟ وقف قليلاً على هذه التعدية البديعة " وقد كلفتني الليل"، وانظر ما فيها من المشقة والوصب وبعد الهمة لتعرف من هو هذا البدوي العاشق الذى يرعى النجوم. وكم كنت أتمنى لو أن الشاعر قال " من ثقل الوجد" بدلاً من قوله "من شدة الوجد" ولو فعل لالتأم شطرا البيت التئاماً بديعاً.

ولنستمع إليه وقد شبه قصيدة صديق له بالمرأة، فنسي القصيدة، وراح يتحدث عن المرأة:

لها منطق حلو به سحر بابل

رخيم الحواشي وهو امضى من الخال(٨٨)

أن يكون المنطق حلواً ساحراً، هذا من مألوف الكلام. وأن يكون أمضى من السيف، هذا من مألوف الكلام أيضاً. ولكن الجمع في سياق واحد بين العذوبة الرقيقة الساحرة والقسوة والعنف والمضاء هو جمع أضداد متنافرة، بل أضداد متنافية فكل طرف يطارد الآخر محاولاً نفيه لتحرير السياق من الصراع والتوتر، واعطائه دلالة نقية

صافية. وفي هذا السياق المشحون بالمتناقضات تأتي هذه العبارة الغريبة "رخيم الحواشي" تجمع بين الطرفين السابقين أو قل يتنازعها هذان الطرفان. فكلمة "رخيم" من سياق المنطق الحلو الساحر، وكلمة " الحواشي " من سياق السيف، وتضايف الكلمتين تضايف غريب وبديع. لقد تجسم الصوت فغدا أمراً مادياً يلمس بالأيدي أو تلمس حواشيه، ثم رقت هذه الحواشي ثم ازدادت رقة حتى تلاشى كيانها المادي الملموس وغدت " رخيمة " تدرك بالسمع لا باللمس!! هل اكتسبت الحواشي نصيباً من "الرخامة" واكتسبت الرخامة نصيباً من مادية الحواشي؟ وإذاً فسياق البيت سياق متوتر متداخل ينتج دلالات مختلطة متدافعة لا تعرف النقاء، ألا يحق لنا أن نسأل: أهذه هي المرأة في نفس الأمير عبدالقادر ؟ بلى، ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعله ينحو بغزله هذا المنحى العاطفي الذي رأيناه، وهو الذي رشح لاقتران الحب والبطولة في سياق واحد على نحو ما رأينا أيضاً.

ويتحدث الأمير عن جيشه، ويحمل ريح الجنوب رسالته إلى هؤلاء المجاهدين - على نحو ما رأينا سابقاً -، ويخاطب هذه الريح قائلاً:

واهدي إلى من بالرياض حديثهم

أزكى وأحلى من عبير قرنفل[٨٩]

وليست البراعة هنا في تشخيص الرياح، فقد أسرف العذريون وغيرهم في هذا الأمر، ولكنها في هذا الحديث الذي - فوق سماعه - يشمّ ويتذوق، وفي هذا العبير الذي لا يشم فحسب بل يتذوق أيضا، وفي هذا "القرنفل" الذي ينافسه "الحديث" حلاوة وطيب رائحة! ألا يكشف تراسل الحواس هنا عن حب الشاعر العميق لهؤلاء المجاهدين الذين يشجعهم على المضي في جهادهم، فلا يكتفي بسماع حديثهم على بعده عنهم، بل يتذوق حلاوة هذا الحديث، ويشم رائحته الزكية التي تزري بعبير القرنفل!! ألم نقل غير مرة إن رؤية الشاعر الدينية رؤية عميقة مركوزة في النفس؟

أرأيت كيف تتحول المعاني الذهنية إلى مشاعر وأحساسيس وعواطف، وكيف تكشف بنية الصورة عن الذات الشاعرة ؟ ألم نقل سابقاً إن شعر هذا الشاعر يكشف عن رؤية داخلية؟

وقد دفع الأمير نفسه وشعره في سبيل التصوف، فلنستمع إليه وهو يصور رحلته إلى أستاذه الصوفي:

إلى أن دعتني همة الشيخ من مدى
بعيد ألا فادن فعندي لك الوفر
فشمرت عن ذيلي الإطار وطار بي
جناح اشتياق ليس يخشى له كسر
وما بعدت عن ذا المحب تهامة
ولم يثنه سهل هناك ولاوعر [٩٠]

وأرجو ألا تستعجل في قراءة هذه الأبيات، ألا يكفي أن الشاعر كان مستعجلاً؟ لقد كان الأمير متلهفاً للقاء شيخه، فجاء حديث رحلته قصيراً شديد القصر في قصيدة طويلة أو مسرفة في الطول، فكشف هذا الحديث القصير عن رغبة النفس في سرعة الوصول. وكشف الربط " بالفاء " عن سرعة الاستجابة " إلى أن دعتني... ألا فادن.... فشمرت "، وكشفت حركة الضمير عن اللهفة والقلق وفوران المشاعر وتدفقها الفياض، فقد استخدم الشاعر للحديث عن نفسه في أثناء الرحلة ثلاثة ضمائر هي ضمير المتكلم "فشمرت.... وطار بي"، وضمير الخطاب في تجريد بلاغي واضح "ذا المحب" وليس هذا المحب الذى يتحدث إليه سوى نفسه الماثلة أمامه، فقد قال "ذا" ولم يقل ذاك أو ذلك في إشارة إلى البعد، وضمير الغياب "ولم يثنه...". وهذا الانحراف في استخدام الضمائر دليل قاطع على اضطراب المشاعر وقلق النفس وتشعث الاحساس. ثم جاء تكرار النفي ليؤكد عدم البعد، أو قل ليؤكد القرب النفسي على الرغم من البعد المكاني "وما بعدت.... ولم يثنه.....ولا وعر". وفي سياق هذه العناصر البنائية التي تتناصر للتعبير عن السرعة والقلق والاضطراب والتشعث والإحساس بالقرب النفسي واللهفة إلى الوصول تأتي هذه الصورة "وطار بي جناح اشتياق ليس يخشى له كسر " لتؤكد هذه المشاعر والانفعالات جميعاً، أو قل جرياً مع صورة الشاعر لتضمها جميعاً تحت جناحها، وتطير بها دون أن تخشى ضعفاً او انكساراً. أليس في تجسيد الشوق بالجناح ما يفوق في جماله صورة الشوق الذى كاد يذوب جبل رضوى من ثقله ؟ وهل

من المناسب أن يكون الشوق ثقيلاً ههنا ؟! إنه في شوق جامح إلى لقاء أستاذه، وإذاً ما أحرى بهذا الشوق أن يطير به إليه (جناح اشتياق)!! وأرجو ألا نغفل عن صلابة هذا الشوق أو صلابة هذا الجناح " ليس يخشى له كسر". إن يقيناً مطلقاً بالوصول السريع ينبعث من قوادم هذا الجناح وخوافيه.

لقد وصل الأمير عبدالقادر إلى حضرة شيخه، فكيف حدث عنه؟

ومـــا زهرة الدنيـــا بشيء لـه يرى
وليس لهـــا يومـــاً بمجلســـه نشـــر (٩١)

وليس هذا التشبيه البليغ الذى جاء على صورة المتضايفين هيناً أو قريب التناول، بل هو يثير الغيرة في النفس إن كنت تطلب الصدق في القول. وليس يكمن سرّ جماله في نوعه البلاغي فما أكثر التشبيهات البليغة الميتة! ولم يخترع الشاعر هذه الصيغة فهي قديمة قدم الشعر، ولكن سرّ هذا الجمال كامن في طرفيه أو في بنيته (زهرة الدنيا). ألا تبعث الزهرة فينا الإحساس بالجمال، فيبهجنا شكلها، وتروقنا ألوانها، وينعش قلوبنا أريجها الفواح ؟ ولكن أليس الذبول والتلاشي مصيرها؟ وهل الدنيا غير زهرة بديعة الحسن قصيرة العمر؟ أليست تفتننا الدنيا الفاتنة ثم نكتشف أن وجودنا – مهما يكن بديعاً – هش وعرضي وزائل؟ ألست ترى كيف يتبددّ المعنى الذهني رويداً رويداً، ورويداً رويداً يتحول إلى دلالات عاطفية خالصة ؟ وانظر إلى تكرار "النفي" الذي يفيد تثبيت الفكرة التي يريدها الشاعر.

ولنستمع إليه وهو آمن في ظلال التصوف يحدثنا عن أصحابه:

جـــبـــال مكة لو شـــامت مـــحـــاسنهم
حنوا ومن شــوقــهم ناحــوا وقــد صــاحــوا
شـــهب الدراري مـــدى الأيام ســـابحـــة
لو أبصـــرتهم لما جـــاؤوا ولا راحـــوا(٩٢)

وليس تشخيص الجبال او الدراري بدعاً في الشعر، فما أكثر ما شخصها الشعراء يتقدمهم دون منازع "ابن خفاجة الأندلسي" في قصيدتيه البديعتين في "الجبل"

و "القمر". ولكن الجديد هو هذا الانحراف في استخدام الضمائر، وتنزيل الجبال والدراري منزلة العاقل، فقد استخدم في الحديث عنها "واو الجماعة" الخاصة بجمع المذكر العاقل، وكان من حق النحو عليه أن يقول (حنت ومن شوقها ناحت وقد صاحت)، و(لما جاءت ولا راحت). ولكنه آثر - ولا أقول أخطأ - الانحراف أو العدول عما توجبه قواعد اللغة على نحو ما فعله " الشنفرى " من قبل في الحديث عن الحيوانات مع اختلاف الدلالة:

(هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل)

فإذا فتشنا عن دلالة هذا الانحراف تبينا أن دلالته تتصل اتصالاً حميماً بعقيدة "المتصوفة"، فهم يرون في الموجودات صفة من صفات الله، ويعتقدون أنها تتحدث وتعقل وتحس كالانسان تماماً، ولذلك يخاطبونها بصيغة العاقل.

وأرجو ألا نسرف في الظن، فنتوهم أن كل صور الشاعر أو جلها من هذا القبيل. إن طرفاً يسيراً من هذا الظن يكفي، فما أكثر الصور الناضبة أو القريبة التي لا تقوى على تحريك المشاعر كما نرى في هذه الابيات التي نسوقها تمثيلاً لا حصراً:

- عياذي ملاذي عمدتي ثم عدتي
وكهفي إذا أبدى نواجذه الدهر

- ترمي بالحاظها عن قوس حاجبها
تصيبني ثم تسبيني وتكويني

- الا كم جرت طلقاً بنا تحت غيهب
وخاضت بحار الآل من شدة الجوى

- احلى المديح مديح خلٌ فاخر
اقواله تنبي كدرٌ باهر

- والطير في أدواحها مترنم
برخيم صوت فاق نغمة مزهر

- وبي تتـــقي يوم الطعـــان فـــوارس
تخـالينهم في الحـرب أمـثـال أشـبـال

ولو دققنا في هذه الصور وأشباهها لضاقت بنا سبل القول لانصراف النفس عنها، فالدهر المفترس، وسهام اللحظ، وقوس الحاجب، وبحار الآل، والأبطال الأشبال، والأقوال التي تشبه الدر، والصوت الذي يفوق جماله نغمة المزهر، وكل الصور التي من هذا الوادي عاجزة عن تحريك الخيال وإثارة المشاعر والانفعالات إما لقرب وحدتي الصورة قرباً يصل بينهما برحم واشجة فلا تكاد إحداهما تضيف إلى الاخرى شيئاً أو بعض شيء كصورة الصوت والمزهر، وإما لأن الصورة قد جفّت وصوّحت فأصابها البلى من كثرة التداول كما هي حال معظم الصور في الأبيات السابقة.

وقبل أن أطوي هذا الحديث الذى طال وانتشر أكثر مما كنت أرصد له - ولكن ما حيلتي إذا كان الموضوع نفسه فضفاضاً؟ - أحب أن أقف على ظاهرة تتكرر في شعر الأمير عبدالقادر، هي ظاهرة "الاستطراد" في معرض الصورة، وهي ظاهرة عريقة في شعرنا القديم ولا سيما الجاهلي والأموي منه، فهي تأتي في سياق الحديث عن الناقة (لوحة الصيد أو قصص الحيوان الوحشي في كثير من الشعر الجاهلي والأموي)، أو في سياق الحديث عن الحبيبة (قصة الجمانة البحرية في شعر المسيب بن علس، وقصة شجرة السرح التي رمز بها "حميد بن ثور الهلالي" لحبيبته)، أو في سياق الحديث عن ريق الحبيبة (قصة مشتار العسل في شعر الهذليين). وتأتي هذه الظاهرة في شعر الأمير عبدالقادر في سياقين، أولهما سياق الغزل، وثانيهما سياق المجاملات أو الاخوانيات.

فهو في سياق الغزل يصور حبيبته غزالاً ثم يستطرد في الحديث عن هذا الغزال. وهو في سياق المجاملة يصور قصيدة صديقه فتاة ثم يستطرد في وصف هذه الفتاة والحديث عنها على نحو ما نرى في هذين النصيين:

*أود بـان أرى ظبـي الـصـــــحــــــاري
وارقب طيــــفــــه والـلـيل ســـــارِ

وهذا الظبي لا يرعى ذماماً
ولا يرضى مؤانسة لجار
يتيه بدلّهِ ويصول عمداً
غني بالجمال فلا يداري
أمازحه فلا يرضى مزاحاً
وأسأله المراء فلا يماري
ويعتبني فيكسو القلب بسطاً
لأن العتْب يطفيء حر ناري
فإن هو لم يجد بالوصل........
....(٩٣)

**بديعة الحسن بالأضحى تهنيني
تزهو بحسن علا من غير تزيينِ
تميس كالغصن إذ مر الشمال به
أو شارب ثملٌ من خمر دارين
هيفاء يبدو لنا من وجهها قمر
من سحب فاتنها بانت بتلوين
ترمي بالحاظها عن قوس حاجبها
تصيبني ثم تسبيني وتكويني
وقد بدت لي طلوع الشمس مسفرة
فطال ترداد عيني بين شمسين (٩٤)

لقد حاول الأمير عبدالقادر في هذين النصين وأشباههما أن ينتقل بالصورة إلى مستوى "الرمز" فأخفق. وقد سلك في إخفاقه مسلكين لو جمع بينهما لأصاب، ولكان لنا من شعره قصائد رمزية تلفت النظر. فهو في النص الأول صور حبيبته ظبياً ثم مضى في الحديث مكرراً كلمة "ظبي"، ولكن السياق كله سياق عاطفي مفعم برائحة

الحبيبة الأنثى، فالطيف ورعاية الذمام ومؤانسة الجار والتيه والدلال وعدم قبول المزاح أو المماراة والعتاب وعدم الوصول و... أمور تنفي صورة الظبي - ولو كرر اسمه - من السياق، فيخلص للحبيبة وحدها، وبذا تموت الاستعارة لأنه لم يستطع تنميتها، ولا يظهر للظبي امتداد حيٌ في القصيدة. وقد كان يحسن به أن يزاوج بين صفات الظبي وصفات الحبيبة مزاوجة مراوغة ماكرة بحيث تبدو المزاوجة صالحة لطرفي الرمز - الحبيبة والظبي -، ولو فعل لعمق إحساسنا بالحبيبة الظبي أو الظبي الحبيبة.

وهو في النص الثاني صور قصيدة صديقه إليه امرأة حسناء، ثم مضى في اتجاه معاكس تماماً لاتجاهه في النص الأول، فأسرف في الحديث عن هذه الحسناء، ونعت محاسنها، وما فعلته به، فتحول السياق إلى سياق عاطفي صرف تملؤه هذه الحسناء بمفاتنها، وبما تفعله هذه المحاسن به، وبذلك انتفت صورة القصيدة من السياق، فقد طردتها صورة المرأة منه، وأوصدت دونها الأبواب، وخلص السياق كله للمرأة، أي للطرف الثاني من الرمز، فالجمال غير المجلوب والغصن المياس ودقة الخصر والوجه المشرق كالقمر والضفائر الفاحمة وسهام الألحاظ وقوس الحاجب التي استدعتها مراعاة النظير كما يقول البلاغيون (السهام والقوس) وسوى ذلك مما ذكره الشاعر أمور تنفي حضور القصيدة التي يقرظها الأمير ويتغنى بمحاسنها، وتكثف حضور المرأة وحدها، فيخلص لها السياق. ولو زاوج الشاعر بين صفات القصيدة وصفات المرأة الحسناء، ومكر بنا فلم نعد نعرف على وجه اليقين أيتهما صاحبة الصفة المذكورة لازدادت أنوثة القصيدة وشعرية المرأة معاً، أو قل لكنا أمام القصيدة / المرأة، والمرأة / القصيدة.

وبعد،

فقد حاولت في الصحف التي خلت أن أدنو من الأمير عبدالقادر، وأن أرهف القلب، وأن أعقد قبضة الكف على خير ما أسمع، فنظرت في شعره نظرة لا ينقصها الإنصاف أو الموضوعية، وإن كان التعاطف يخالها، فليس من الصواب أن ندرس أدباً لا نتعاطف معه. تلك وصية قديمة أحب أن نتذكرها.

الهوامش

١ – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: ص ٢٢، ترجمة. محمد فتوح أحمد.

٢ – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٣ – عبد المنعم تليمه: مقدمة في نظرية الأدب، ص أ.

٤ – إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، ص ٨.

٥ – المرجع السابق، ص ١٢٥.

٦ – انظر تحليل النص الشعري، ص ١٣٣.

٧ – المرجع السابق، ص ١٢٥.

٨ – المرجع السابق، ص ١٣٦.

٩ – جان كوين كوين: بناء لغة الشعر، ص ٩٠، ترجمة د. أحمد درويش.

١٠ – يوتمان: تحليل النص الشعري، ص ٦٧.

١١ – المرجع السابق، ص ١٧١.

١٢ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ٤٨.

١٣ – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ٢٥٨، وانظر لوتمان: المرجع السابق ص: ٣٨، وياكبسون: قضايا الشعرية، ص ٣٣، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون.

١٤ – فصول: موقف من البنيوية، ص ٩٩ نقلاً عن المرايا المحدبة , ٢٦٤

١٥ – ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ق: يراع ينفث سحراً، ص٨٢ شرح وتحقيق الدكتور ممدوح حقي، الطبعة الأولى، وسنشير إليه لاحقاً بكلمة الديوان.

١٦ – الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص ٩٢.

١٧ – الديوان: ق: أمن من حمام مكة، ص ١٠٥.

١٨ – الديوان: ق: أنا الحب والمحبوب والحب جملة، ص ١٥٧.

١٩ – الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص ٩٢.

٢٠ – الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص ٩٢.

٢١ – الديوان: ق: أمن من حمام مكة: ص ١٠٥ من تقديم شارح الديوان ومحققه.

٢٢ – أبيات ابن الدّمينة:

وقــــد زعـــــموا أن المحب إذا دنا
يمل وأن النـأي يشـــــفي من الوجـــــد

بكل تداوينا فلم يشف مسابنا
على أن قرب الدار خير من البعد
على أن قرب الدار ليس بنافع
إذا كان من تهواه ليس بذي ود

وأبيات الأمير عبد القادر:

وإن قلت يوماً قد تدانت ديارنا
لأسلوعنهم زادني القرب أشجانا
فما القرب لي شاف ولا البعد نافع
وفي قربنا عشق دعانيَ هيمانا
فيزداد شوقي كلما زدت قربة
ويزداد وجدي كلما زدت عرفانا

٢٣ – كان حق كلمة " رضوان " أن تكون مرفوعة، وفي ديوان الشاعر عدد غير قليل من هذه المخالفات النحوية.

٢٤ – الديوان. ق: توسلات ودعاء، ص ١٠٩.

٢٥ – الديوان، ق: جنات دمر، ص: ١٢٧.

٢٦ – الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص: ١٣٥.

٢٧ – الديوان: ق: القصيدة السابقة.

٢٨ – الديوان: ق: توسلات ودعاء، ص ١٠٩، من تقديم محقق الديوان.

٢٩ – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص ١٧٤.

٣٠ – " دمّر " ضاحية من ضواحي مدينة دمشق.

٣١ – عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص ١٢٧.

٣٢ – الاستطراد إلى لوحة الصيد في القصيدة الجاهلية مثلاً، انظر وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد.

٣٣ – الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص ١٣٥، وقد أثبت محقق الديوان كلمة " سائقيها " بالقاف بدلاً من الفاء في طبعتي الديوان، ولعل الذي أدخله في هذا الوهم هو ذكر " الحادي "،وقد أثبتنا الصواب.

٣٤ – الديوان: ق: ما في البداوة من عيب، ص ٢٢.

٣٥ – زهير بن أبي سلمى:

علون بأنماط عتاق وكلة

وراد حواشيها مشاكهة الدم

المثقب العبدي:

علون بكلة وسدلن أخرى

وثقبن الوصاوص للعيون

عمر بن أبي ربيعة:

وكن إذا أبصرنني أو سمعنني

سعين فرقعن الكوى بالمحاجر

٣٦ – الديوان: ق بنت العم، ص: ٤١.

٣٧ – كان حق هذه الكلمة النصب على الحال، ولكنه جاء بها على هذا النحو متابعة لرأي ضعيف، أو مخالفة للقاعدة.

٣٨ – الديوان: ق: وحدة الوجود، ص: ١٦٢.

٣٩ – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٤٦، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر.

٤٠ – الديوان: ق: بي يحتمي جيشي، ص ٢٠.

٤١ – الديوان: ق: يتيه بدلّه عمداً، ص ٤٠.

٤٢ – الديوان: ق: مناجاة أحد، ص ١٢٦.

٤٣ – الديوان: ق: الشوق يكتمه الأريب، ص ٦٥.

٤٤ – الديوان: ق: شددت عليه شدة هاشمية، ص ٢٨.

٤٥ – الديوان: ق: منوا بلقياكم، ص ٤٠.

٤٦ – الديوان: ق: مسكين لم يذق طعم الهوى، ص ١٥٢.

٤٧ – الديوان: ق: ذات الخلخال، ص ٤٨.

٤٨ – عبد القاهر الجرجاني: الدلائل، ص: ٢٣١.

٤٩ – جان كوين: بناء لغة الشعر، انظر الباب الخامس " المستوى المعنوي: الربط ".

٥٠ – الديوان: ق: شددت عليه شدة هاشمية، ص ٢٨.

٥١ – الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص ١٣٥.

٥٢ – الديوان: ق: عبيرنا رهج السنابك، ص ٥٦، وقد ذكر د. شوقي ضيف هذه الأبيات، ونسبها إلى عبد الله المبارك، انظر كتابه: العصر العباسي. الطبعة التاسعة، ص ٤٠٤. وأغلب الظن أن الأمير قد تمثّل بها، وهي ليست له.

٥٣ – بيت عنترة:

ما زلت أرميهم بثغرة نحره
ولبانه حتى تسربل بالدم (المعلقة)

٥٤ – عبد القاهر: الدلائل، ص ٢٢٧.

٥٥ – الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص ٩٢.

٥٦ – الديوان: ق: يا قرة العين، ص ٦٤.

٥٧ – الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص ١٣٥.

٥٨ – عبد القاهر: الدلائل، ص ١٠٦.

٥٩ – عبد القاهر: الدلائل، ص ١٠٨.

٦٠ – جان كوين بناء لغة الشعر، ص ٢١٥.

٦١ – جان كوين بناء لغة الشعر، ص ٢٢٣.

٦٢ – انظر شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي.

٦٣ – الديوان: ق: مناجاة أحد، ص: ١٢٦.

٦٤ – الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص ١٣٥.

٦٥ – الديوان: ق: أعرني قلباً، ص ١٠٤.

٦٦ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ٦٦.

٦٧ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ٧٣.

٦٨ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ٩٨.

٦٩ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ١٠٠.

٧٠ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ١٠٢.

٧١ – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص: ٩٢, ٩٣.

٧٢ – الديوان: ق: ذات خلخال، ص ٤٨.

٧٣ – الديوان: ق: لبيك تلمسان، ص ١٧.

٧٤ – الديوان: ق: بي يحتمي جيشي، ص ٢٠.

٧٥ – الديوان: ق: توسلات ودعاء، ص ١٠٩، وفي البيت الثالث مخالفة نحوية، وقد ذكرت غير مرة أن في الديوان عدداً غير يسير من هذه المخالفات أو الضرائر الشعرية.

٧٦ – الديوان: ق: أمن من حمام مكة، ص ١٠٥.

٧٧ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ٧٤.

٧٨ – الديوان: ق: غيب، ص ١٥٠.

٧٩ – الديوان: ق: طال ليلي يا أحبابي، ص ٨٩.

٨٠ – الديوان: ق: أي واد صبحوا ؟ ص، ١٦٢.

٨١ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص، ٢٤٩.

٨٢ – عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ص٧٨.

٨٣ – عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥.

٨٤ – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص: ١٨٢.

٨٥ – جان كوين: بناء لغة الشعر، ص ٥٩.

٨٦ – الديوان: ق: مافي البداوة من عيب، ص ٢٢.

٨٧ – الديوان: ق: فراقك نار، ص ٤٤.

٨٨ – الديوان: ق: ذات الخلخال، ص ٤٨.

٨٩ – الديوان: ق: الباذلون نفوسهم، ص ٩٢.

٩٠ – الديوان: ق: أستاذي الصوفي، ص ١٣٥.

٩١ – الديوان: ق: القصيدة نفسها.

٩٢ – الديوان: ق: مسكين لم يذق طعم الهوى.

٩٣ – الديوان: ق: يتيه بدلّه عمداً، ص ٤٠.

٩٤ – الديوان: ق: أنفاس أحبابي تحييني، ص ٧٩.

****

رئيس الجلسة:

شكرا للدكتور وهب على هذا العرض الموجز المفصّل المبين الواضح، ونحن أيضا نحب ما درست، سيعقب على البحث الدكتور سالم عباس خدادة وهو باحث وشاعر من الكويت في مدة لا تزيد عن عشر دقائق إن شاء الله.

د. سالم عباس خدادة:

يدور هذا البحث حول «التشكيل اللغوي» في شعر الأمير عبدالقادر الجزائري، فيبدأ ببيان بعض جوانب الأفق الراهن وما يحويه من مفاهيم في النقد عامة وفي نقد الشعر خاصة، مركزاً على النواحي الإيجابية للحداثة وما أحرزته في ميدان نقد الشعر ..

ويذكرنا الباحث بأنه سيعول في دراسته لشعر الأمير عبدالقادر على البلاغة والبنيوية و علم الأسلوب، وهو تذكير ينم عن حرصه على الإشارة إلى مصادره أكثر من تحديد المنهج الذي اعتمده في قراءته .ولهذا كان دقيقاً عندما صرح بأنه حين جمع بين البلاغة والبنيوية وعلم الأسلوب لم يكن جمع حاطب ليل، ولكنه جمع بصير وقت ارتفاع النهار ..ونستطيع أن نقرر دون مراوغة أن منهج الباحث يعتمد البلاغة العربية – عبدالقاهر الجرجاني تحديداً – أصالة، وبعض مقولات البنيوية والأسلوبية تبعاً، وهي مقولات رجع إليها من خلال بعض ما كتبه لوتمان وكوهين ثم شكري عياد..

ولكن مرجعيات الباحث لم تكن كافية وحدها في وصول بحثه إلى ما وصل إليه من توفيق لولا الخبرة الطويلة في مصاحبة النصوص، والرهافة العالية في تذوقها، فهذان أمران إذا ما اجتمعا لناقد مع ما اكتسبه من أدوات – قديمة وجديدة – كفيلة بتحقيق قراءة متميزة للنص الشعري، وأظن أن الباحث من القلائل الذين يمتعونك حين تقرأ لهم نقداً في الشعر، بسبب ما توافر لديه من الخبرة والرهافة والأدوات المناسبة، ومن ثم راح يكرر الإشارة إلى الخبرة والذوق في أكثر من موضع،وتعامل مع شعر الأمير عبدالقادر من هذا المنطلق، بعيداً عن التشدق بالمنهجية كما يفعل بعض النقاد، وكأنني به يلمزهم بقوله: «فليس يملك المنهج – مهما تكن كفايته – أن يتغلغل في شعاب

الشعر المرجانية،وأن يصل إلى جوهره إذا لم يكن الناقد نفسه خبيراً مدرباً وذواقة كأنما نبعة الشعر بين جوانحه،وإلا فما أيسر أن ينقلب المنهج إلى منهج رجيم يفتك بالشعر، ويذبحه من الوريد إلى الوريد...».فهذا وضوح نقدره للباحث، فلم يتعسف في انتهاج مقولات نقدية، ولم يتفيهق بإيراد أقوال الفرنجة دون داع، وبخاصة أن شعر الأمير عبدالقادر الجزائري لا يحتمل تعسفاً في التحليل، ولا تفيهقاً في إيراد المصادر الأجنبية إذا ما أردنا الكشف عن الجوانب الدلالية والجمالية...

وقد يكون من المناسب الآن النظر في هذا الجهد الطيب لتجلية بعض الأمور من منطلق المشاكسة اللطيفة لهذا الصديق الذي طالما أفدت من علمه وأدبه ..ولا يعدو ما أقوله إلا وجهات نظر قابلة للأخذ أو الرد حسب السياق الذي ترد فيه .وما هذه الملحوظات التي سأبديها إلا كلاماً على كلام، أو حاشية على متن، وأين أصحاب الحواشي من أصحاب المتون ؟وربما كانت معظم الحواشي التي سعدت بذلك المتن الجميل ناشئة من التزام الصديق بخطة البحث كما وردت في كتاب التكليف،وقد يكون السبب ضيق الوقت أو انشغاله بأمور أخرى ..فهو لهذا معذور إلى حد ما، وحتى هذه الـ «ما»، معذور فيها أيضاً،لأن ميدان العلوم الإنسانية ميدان يتسع فيه مجال القول، ولا ينقطع فيه التسويغ والتعليل والتأويل...

أولاً:

يبدو أن انحياز الباحث إلى البلاغة العربية على حساب بعض منجزات النقد الحديث التي لا أظنه غافلاً عنها، ربما كان له شيء من التأثير على ترابط الصورة العامة لعناصر الدراسة في القسم الأول .وأنا هنا لا أقصد فرز الظواهر الأسلوبية من نصوص الشاعر وتحليلها التحليل البلاغي العالي الذي أعجبني دون ريب، وإنما أقصد أمراً أخر يتعلق بالمنهج الذي وزع على أساسه عناصر البحث، ففصل بين ظاهرة التكرار والموسيقا ...كنت أتمنى لو وضع التكرار وبعض الفنون البلاغية التي ذكرها بما فيها الجناس والمقابلة وكذلك الموسيقا تحت ما يسمى بالبنية الصوتية أو المستوى الصوتي ..ولكن هذا لم يحدث مما جعل القراءة تبدأ بالبنية الصوتية ثم تنتقل

للبنية التركيبية – النحوية – ثم تعود مرة أخرى إلى البنية الصوتية من خلال قراءة الموسيقا في بعض نصوص الشاعر .ولو نظر الصديق العزيز إلى بعض الدراسات الحديثة التي تنظم مثل هذا التقسيم لأحكم الأمر أكثر..

ثانياً:

تركز القول في بداية القسم الأول من البحث على ظاهرة «التكرار «وهي – وفق الباحث – أول ما يلفت النظر في شعر عبدالقادر الجزائري، بمعنى أنها ظاهرة أسلوبية تهيمن على كثير من نصوصه، وهذا التفات ذكي من الباحث، حيث قدم الحديث عن أهم عنصر في الشعر، فالمستوى الصوتي في الشعر يأتي في مقدمة المستويات الأخرى...

وقد قسم الباحث هذه الظاهرة – التكرار– إلى تكرار صيغة مفردة، وتكرار نسق..على أنه كان يستطيع أن يوسع من مفهوم التكرار ما دام قد رآه لافتاً في نصوص الشاعر، وذلك بتبني مفهوم "التوازي«حسب ما أفرزته الدراسات الحديثة في هذا المجال حتى يضفي على لغة النقد جدة، وعلى المعالجة تنوعاً، وعلى المنهج إحكاماً. وأياً كان الأمر، فلا مشاحة في الاصطلاح كما يقولون وبخاصة إذا وسعنا من مفهوم التكرار (أو التكرير) فهو مفهوم تراثي يميل إليه الباحث،ويستخدمه استخداماً موفقاً في تحليل النصوص.. غير أن هناك قدراً من عدم الوضوح يحيط بمفهوم كل من تكرار الصيغة المفردة وتكرار النسق، فعند النظر في نمط التكرار الذي جاء على الصيغة المفردة نجد معظم النماذج التي ساقها الباحث تبدو غير خالصة لهذا النمط من التكرار،وبخاصة النموذجان الثاني والثالث، إذ يمكن إدراجهما– أو إدراج بعضهما إذا شئنا الدقة – تحت تكرار النسق نظراً لما نلحظه من تكرار صيغ أخرى متصلة أو مجاورة للصيغة التي حددها الباحث، ففي مثل قول الشاعر:

كم نافسوا،كم سارعوا، كم سابقوا
من سابق لفضائل وتفضّلِ
كم حاربوا، كم ضاربوا،كم غالبوا
أقوى العداة بكثرة وتموّل

كم صـــــابروا،كم كـــابروا،كم غـــــادروا

أعـــتـى أعـــاديهم كـــعـــصـفٍ مــــؤكل

كـم جــــــــاهدوا،كـم طاردوا، وتجـلدوا

لـلـنـائـبــــــات بـصـــارم وبـمـــقــــــول

كم قــــاتلوا،كم طاولوا، كم مـــــاحلوا

من جــيش كــفْــرٍ باقــتــحــام الجــحـفل

كم أولجــوا، كم أزعـــجــوا،كم أسـرجـــوا

بـتـســـــارع لـلـمـــوت لا يـتـــمـــهّـل

نجد أن البيتين الثاني والثالث هنا قد بدأ الشطر الثاني في كل منهما بمفعول على وزن أفعل معمول للفعل في صيغة التكثير التي حددها الباحث، على حين تعود الأبيات بعدئذ إلى ما كانت عليه في البيت الأول، حيث نجد الأشطر الثواني تبدأ بجار ومجرور لاحقين لصيغة التكثير .ولعل ما يؤكد نسقية هذا النموذج أن صيغة التكثير الثالثة في كل بيت تحديداً هي التي تدخل في ضروب من التكرار مع ما يتلوها...

ويمكن أن نقرأ مثل هذا في النموذج الثالث،وذلك في قول الشاعر :

هـذا المرام الـذي قـــــد كنـت تـامـلُـهُ

فطب مـــالأً بـلقـــيـــاه وطب حـــالا

وعش هنـيـــئـــاً فـــانت الـيــوم آمن من

حـــمـــام مكة إحــرامـــاً و إحـــلالا

وتـــه دلالاً وهـــز الــعـــطـــف مـــن طـــربٍ

وغن وارقص وجـــر الذيل مـــخـــتـــالا

امـنـت من كل مـكـروه و مـظـلـمــــــةٍ

فـبح بما شـئت تفـصـيـلاً وإجـمــالا

فهذه الأبيات التي أدرجت تحت تكرار الصيغة المفردة، يمكن أن تتضمن تكرار نسق أيضا يتشكل من : فعل أمر + فاعل ضمير مستتر وجوباً دال على المخاطب +

اسم منصوب (تمييز أو حال –عدا الحال في «من طرب»..) مع ملاحظة بعض وجوه التشابه بين التمييز والحال هنا، ذلك التشابه الذي يعرفه النحاة، والذي يدفع حضوره إلى بروز التكرار على هذه الصورة... ومما يجدر ذكره أن ما قاله الباحث موجود في النص، ولكن النص قد سمح لنا بما أبديناه .. ومما يحسب للصديق العزيز هنا خاصة وفي البحث عامة أنه لم يقف حيال النماذج التي يختارها كما يفعل بعض النقاد المتألسنين الذين يعمدون إلى الخطاطات والجداول والإحصاءات الباهتة التي تضلل أكثر مما تهدي، فلقد كان وقوفه عند النصوص التي هيمن عليها التكرار بنوعيه وقوفاً ربط فيه الظاهرة بالدلالة المستقاة من بروزها على هذا النحو وصولاً إلى تحقيق غاية جوهرية في نقده وهي أن الشعر (بنية لغوية معرفية جمالية)...

ثالثاً:

توقف الباحث عند «التضمين» وذكر أن سمعته في نقدنا القديم لم تكن طيبة ...وأخشى أن يفهم من هذا أن موقف النقد العربي القديم موقف سلبي تجاه التضمين فيضعه دائماً في دائرة العيب .وهذا قول يحتاج إلى مراجعة حتى نجلي هذه العبارة الجميلة للباحث والتي دفع المجاز فيها إلى ضرب من الإيهام المؤدي إلى خشيتنا من سوء الفهم...

صحيح أن ابن رشيق في «العمدة» وضع التضمين في دائرة عيوب الشعر، ولكنه ذكر أيضاً أنه «ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني، ولا يضيره ذلك إذا أجاد»...فالمحك الجودة...

أما ابن الأثير في «المثل السائر» فقد كان أكثر القدماء إحاطة بالتضمين، حيث قسمه إلى نوعين : أحدهما هو ما أشار إليه الباحث، والآخر سنأتي على ذكره بعد قليل. يقول عن النوع الأول الذي نحن في صدد الحديث عنه:«وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول منهما بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو

المعدود من عيوب الشعر، وهو عندي غير معيب...» ولقد أعجبني من الباحث الاحتكام إلى السياق في تقويم التضمين، ولكني كنت أتمنى أن يلتفت إلى بعض الدراسات المهمة في هذا المجال، حيث توقف بعض الباحثين عند مفهوم التضمين ووسعوا من دائرته، وتحدثوا عن علاقته بالشعرية، ولعل دراسة الدكتور محمد العمري «تحليل الخطاب الشعري... البنية الصوتية في الشعر...» هي من أهم ما قرأت في هذا الميدان...

هذا بالنسبة إلى النوع الأول من التضمين، أما النوع الآخر - كما ذكر ابن الأثير- فهو أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره... والواقع أن هذا النوع منتشر في شعر عبدالقادر الجزائري إما ضمناً على نحو ما بين الباحث من دخوله في تناص مع بعض الشعراء فتتردد أصواتهم في نصوصه، وإما صراحة وهو ما ورد واضحاً من كلام الآخرين في شعره بحيث يشير إليه أو ينص عليه أحياناً من خلال علامتي التنصيص ..ولعل هذا التضمين الصريح هو المقصود بالنوع الآخر عند ابن الأثير ..وأرى أن ثقة الباحث بالمتلقي كانت سبباً لإهمال ما أهمله المحقق - ممدوح حقي - من معلومات قد تكون لها فائدة ما لدى بعض المتلقين.. وأنا هنا لا أطالب الباحث بتحقيق الديوان، فهذا مما كلف به آخرون فيما أظن، ولكن ورود بعض نصوص الشاعر في البحث مع احتوائها على تضمين صريح أو شبه صريح كان يحتاج ولو إلى إشارة عابرة تحدد المصدر الذي سيكون في تحديده إضاءة ما للقراءة...

فعلى سبيل المثال ضمن الشاعر إحدى قصائده قول المعري :

فـالحسن يظهر في شيئين رونقه

بيت من الشعر أو بيت من الشعر

والمحقق لم يشر إلى المعري، والباحث ذكر شعراء ترددت أصواتهم في نص الشاعر الذي تضمن هذا البيت دون أن يلتفت إلى هذا البيت من قريب أو بعيد ربما لوضوح نسبته لديه أو لثقته في المتلقي كما ألمحنا ..والبيت المذكور للمعري جاء ضمن قصيدة عبدالقادر «ما في البداوة من عيب» وصلته ليست بإيقاع القصيدة وزناً وقافية، وإنما بعنوانها وبعموم دلالتها .ومن الطريف أن نذكر أن المعري يقول في بيت من قصيدته:

الموقدون بنجد نار بادية
لا يحضرون وفقد العز في الحضر

وهو ما تعالق معه الجزائري في أكثر من موضع حين راح يمتدح الحياة في البادية ويذم الحياة في الحاضرة ..ولا نريد أن نطيل الوقوف عند هذا النوع من التضمين وأثره في الإيقاع والدلالة، فشعر الجزائري يمكن أن يكون نموذجاً جيداً لدراسته، ولكن نود التذكير في هذه العجالة بهذين البيتين ومصدرهما وذلك لورودهما في البحث، لعل في ذلك فائدة...

فقوله:

«اريد حياتها وتريد قتلي
بهجر أو بصد أو بعاد

فيه تضمين لقول عمرو بن معديكرب:

اريد حياته ويريد قتلي
عذيرك من خليلك من مراد

وله رواية مشهورة هي :

أريد حباءه ويريد قتلي
عذيرك من خليلك من مراد

والبيت الآخر هو قوله :

انا حقٌ انا خلقٌ
انا ربٌ انا عبدُ

وفيه تضمين لقول ابن عربي:

العبد ربٌ والرب عبدُ
يا ليت شعري من المُكَلَّفْ؟

رابعاً:

قد أختلف مع الباحث في قراءته لبعض النصوص التي أوردها، وهو اختلاف مشروع، وذلك لاختلاف الزاوية التي ينظر منها كل منا، وفي هذا تتنوع القراءة، ويثرى الحوار. وسأقف الآن عند ثلاثة نماذج على النحو الآتي :

١- قول الشاعر :

صلى عليـــه الله مـــا سحَّ الحـــيـــا

والآل، مـــا ســـيف سطا في الجـــحـــفل

فقد ذهب الباحث مذهباً بعيداً فيما أرى، لأنه لم يوسع دائرة النظر إلى بقية أجزاء البيت، وحصر جهده في قراءة نموذج لسوء الربط أو عدم الاتساق من خلال ما خاله من عدم توفيق الشاعر في الوصل بين كلمتين، إذ جاء العطف لديه بين متباعدين (الحيا والآل)، وهذا ما توهم به عبارة الشاعر عند النظرة العجلى، وأحسب أن الشاعر راوغ متلقيه بهذا العطف بين الحيا والآل، ذلك أن الحقيقة تتضح حين نوسع دائرة النظر فندرك أن (الآل) حقها الجر عطفاً على الضمير في (عليه) وليس العطف على (الحيا)، ومن ثم فمعنى الآل هو الأهل أي آل الرسول صلى الله عليه وسلم، وليس السراب كما توهم القراءة التي لا تتجاوز عبارة : الحيا والآل...

٢- قول الشاعر:

أو جلت في روضـــة قـــد راق منظرها

بكل لـــون جـــمـــيل شـــيق عطرِ

ذهب الباحث إلى وصف هذه الصورة بأنها بديعة، ولن أجادله في هذا الوصف، ولكن تعليله لم يكن موفقاً فيما أحسب، وذلك حين عد سر الجمال في تراسل الحواس من خلال وصف الشاعر اللون بأنه عطر ...أقول : لا أرى في النص تراسلاً بين الحواس، لأن السياق منذ الشطر الأول يشير إلى أن اللون المقصود بقوله (بكل لون) هو الأزهار، والأزهار جميلة وعطرة أيضا ...وربما يكون من المناسب أن نقرأ النص من

زاوية أخرى غير تراسل الحواس، ألا وهي زاوية الحذف، إذ عبارة الشاعر تشير إلى ضرب من الحذف يقوم به الشاعر لدلالة الكلام السابق على المحذوف، وفي هذا إيجاز تتطلبه اللغة الشعرية.. ومن المعلوم أن الحذف لدى البلاغيين يأتي على ضربين :ضرب يظهر فيه المحذوف عند الإعراب، وضرب لا يظهر بالإعراب، وإنما تعلم مكانه إذا تصفحت المعنى، والباحث وقف عند هذين النوعين في قراءته-دون أن يشير - وقوفاً متميزاً...

٣- قول الشاعر :

فلو حملت رضوى من الشوق بعض ما

حملت لذاب الصخر من شدة الوجد

تمنى الباحث «لو أن الشاعر قال : (من ثقل الوجد) بدلا من قوله : (من شدة الوجد) ولو فعل لالتئم شطرا البيت التئاماً بديعاً».

ورأى أن (شدة الوجد) أكثر تعبيراً من (ثقل الوجد) لأن الشدة تناسب المضاف إليه -الوجد- وتناسب ما قبله في الشطر الأول، ذلك أن الحمل لا ينبغي صرف دلالته إلى ما يحمل من كثائف مادية، فالحمل قد يكون لأمور معنوية، وهذا مشهور في دلالة الكلمة كما تشير المعاجم ...وأمر أخر هو أن الشاعر عبدالقادر الجزائري إنما يمتح مثل هذه العبارات - إن لم يكن هذا البيت مضمناً أو فيه تضمين- من التراث الشعري، وهو تراث لا أعتقد ميله إلا إلى (شدة الوجد) ..وعلى سبيل المثال نذكر قول الشاعر الأموي شبيب ابن البرصاء الذي أورده أبو تمام في ديوان الحماسة :

تبسَّم كرها واستبنتُ الذي بهِ

من الحزن البادي ومن شدَّة الوجدِ

خامساً:

أود أن أضيف شيئاً عن الإيقاع، ذلك أن الأخ العزيز في حديثه عن الإيقاع اكتفى بالقافية وما يتعلق بها من قضية التضمين لما في ذلك من دلائل ظاهرة في اللغة

الشعرية، ويبدو أن ضيق الوقت لم يسعفه بالوقوف عند الأوزان والنظر فيها، مع يقيني بخبرته في هذا المجال .والآن لننظر في الأوزان الشعرية عند الشاعر، ونقرأ حضورها من خلال مقارنتها لدى شعراء آخرين سابقين أو لاحقين أو معاصرين...

عند النظر في نسبة شيوع الأوزان عبر العصور حسب رصد إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقا الشعر» نلاحظ أن شاعراً مثل ابن معتوق (١٦١٦-١٦٧٦) من شعراء العصر العثماني قد تقدم لديه الكامل على الطويل، فالكامل نسبته في ديوانه ٢٨٪، على حين جاء الطويل بنسبة ١٩٪.ويبدو أن الأمر بدأ يستقر لتقدم الكامل على سواه، وهذا ما نلمحه أيضاً في أحد معاصري عبدالقادر الجزائري وهو الشاعر خليل اليازجي(١٨٥٦-١٨٨٩) الذي تكفي نظرة في ديوانه «نسمات الأوراق»لنعرف أن الكامل متقدم على الطويل ...ولكن حين نقرأ نسب الأوزان في شعر محمود سامي البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) نجدها - وفق إبراهيم أنيس- على النحو الآتي :

الطويل ٣٩٪، الكامل ٢٠٪، البسيط ١٥ ٪ إلخ....

ولهذا دلالته على عودة البارودي بقوة وحب إلى الشعر العربي القديم الذي شاع فيه إيقاع الطويل، وإن لم يغفل عن إيقاع العصر الذي أخذ يغلب عليه الكامل، البحر الذي أخذ إيقاعه يتصاعد مع مرور الزمن، حيث تقدم على الطويل تقدماً لافتاً عند معظم الشعراء، وهذا ما يلحظه المرء عند النظر في شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم من خلال النسب التي أوردها إبراهيم أنيس...

وحين ننظر في ديوان الأمير عبدالقادر الجزائري المؤلف من خمس وستين قصيدة نجد الأوزان بالنسبة للقصائد على النحو الآتي :

الطويل ٣١ قصيدة، البسيط ١٠، الكامل ٩، الوافر ٨، المتقارب، ٢، الرمل ٢، مجزوء الرمل ٣ ..

أي أن نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر هي :

الطويل ٤٨٪، البسيط ١٥٪، الكامل ١٤٪، الوافر ١٢٪، المتقارب ٣ ٪، الرمل ٣٪، مجزوء الرمل ٥ ٪ ...

وقد يقول قائل إن نسبة شيوع الأوزان التي قام بها إبراهيم أنيس لا تعتمد في حسابها على عدد قصائد الشاعر، وإنما على عدد الأبيات في الديوان كله، ثم يتم استخراج نسبة البحر من هذا المجموع الكلي للأبيات.. نقول وهذه قمنا بها أيضا تحريا لدقة الموازنة مع من نريد ممن رصد إبراهيم أنيس الأوزان في دواوينهم، فمن مجموع ٨٤٣ بيتاً تقريباً في ديوان الجزائري وصلنا إلى النسب الآتية :

الطويل ٤٧ ٪، البسيط ٢٣ ٪، الكامل ١٥٪، الوافر ٩٪، الرمل ٢ ٪، المتقارب ٢٪، مجزوء الرمل ١ ٪ ...

صحيح أن بعض النسب قد تغير وفق هذه الطريقة إلا أن الترتيب العام للبحور لم يتغير كثيراً، فالطويل والبسيط والكامل والوافر ظلت محتفظة بترتيبها ..وما يهمنا هنا أن تقدم الطويل قد يسمح لنا أن نقول : إن هذا الفارس الشاعر قد حمل شعوراً وفكراً حمل مثلهما البارودي الشاعر الفارس، وإن كانت شاعرية البارودي مما تشرئب لها الأعناق، مما يعني في المحصلة أن هذا التوافق في تقدم الطويل لدى كل من الجزائري و البارودي قد يكون له ما يسوغه من الارتباط الوجداني القوي بالعصور الأولى، وهي عصور كان إيقاع الطويل مسيطراً عليها سيطرة تامة، ومن ثم لم يكن حظ الأوزان القصيرة أو المجزوءات إلا النزر اليسير في ديوان الجزائري كما هو ملحوظ من الإحصائية أو النسب التي أوردناها ..وبالنظر أيضاً إلى الأغراض الشعرية التي توزعت تحتها قصائد الديوان نلحظ أن الفخر مثلا حظي بخمس قصائد على الطويل من سبع، وهذا يؤكد رسوخ إيقاع الطويل في ذاكرة الشاعر رسوخاً ناشئاً ربما بسبب حفظ كثير من شعر تلك الفترة التي مثل الطويل فيها أهم الأوزان القومية، بل هو الوزن القومي دون منازع، ولذلك لم يكن اعتماد الأمير الشاعر عبدالقادر الجزائري عليه إلا

انسجاماً مع نفسه التي تجاهلت إلى حد ما حركة الإيقاع في أيامه، وطمحت إلى استعادة الإيقاع القوي لذلك المجد الغابر...

سادساً:

دخل الباحث إلى موضوعه مباشرة، وهذا مما يحسب له، ولكن الأمر حين يخص شخصية مثل الأمير عبدالقادر الجزائري فإنه كان في حاجة إلى شيء من التعريف ولو في سطور قليلة قبل الدخول إلى المعالجة النقدية .والباحث الكريم حدد فقط الفترة التي عاشها هذا الرجل العظيم من خلال بيان تاريخي ميلاده و وفاته (١٨٠٧ – ١٨٨٣)...ونحن ندرك حرصه على التخلص من أي زيادة تكون عبئاً على البحث، أو لا تضيف إليه شيئاً ذا قيمة، غير أننا على يقين من أن الباحث يدرك أهمية بعض المعارف التي تمنح المتلقي إضاءات قد تسهم في قراءة أفضل للنصوص ...ونذكر هنا أن الأمير عبدالقادر – اعتماداً على الزركلي– هو عبدالقادر بن محيي الدين بن مصطفى الحسني الجزائري، أمير مجاهد من العلماء الشعراء البسلاء .ولد في القيطنة(١٢٢٢هـ، ١٨٠٧م) وتعلم في وهران، وحج مع أبيه سنة (١٢٤١هـ) فزار المدينة ودمشق وبغداد .ولما دخل الفرنسيون الجزائر بايعه الجزائريون و ولوه القيام بأمر الجهاد، فقاتل الفرنسيين خمسة عشر عاماً، ضرب في أثنائها نقوداً سماها «المحمدية"و أنشأ معامل للأسلحة وملابس الجند، وكان في معاركه يتقدم جيشه ببسالة عجيبة .ولما ضعف أمره بسبب هدنة سلطان المغرب للفرنسيين، استسلم سنة (١٢٦٣هـ،١٨٤٧م) ونفي إلى طولون ومنها إلى أنبواز ثم سرحه نابليون مشترطاً ألا يعود إلى الجزائر، فزار باريس والأستانة، واستقر في دمشق (١٢٧١هـ) وتوفي فيها (١٣٠٠هـ، ١٨٨٣م).من آثاره العلمية : «ذكرى العاقل» وهو رسالة في العلوم والأخلاق، و «المواقف في التصوف»، وديوان شعر.

سابعاً:

ربما يكون صحيحاً أن المنهج الذي اعتمده الباحث سبب في الوقوف عند أشتات من النصوص، فحال بذلك دون قراءة نص متكامل للشاعر، ولكني حين رجعت إلى النصوص التي اقتطع منها نماذجه وجدتها لا تستقيم على حال من الجودة إلى نهايتها، وهذا ما دفع الباحث الكريم فيما يبدو إلى مثل هذه المعالجة التي جاءت متوائمة أيضاً مع طريقته في القراءة، ومتوافقة مع الهدف الرئيس وهو تقدير هذا الأمير الفارس الشاعر وإلى تقدير الجزائر بلد الجهاد والمجاهدين.. ولعل الناقد المرهف كان يشعر بهذا، ولذا كان في معظم الأحيان يتجاوز عما يراه من خروج الشعر إلى النظم معبراً عن موقفه بكلمات تكشف عن خلق رفيع، وكأنه يقول لنا بين السطور : إن السياق قد يقتضي أن يتحول الباحث من نقد الأدب إلى أدب النقد، وحسبه هذا فضيلة وفضلاً...

وبعد، فهذه ملاحظات مشاكسات، لا تقلل البتة من جماليات القراءة التي نهض بها صديقي وأخي وهب روميه نهوضاً رائعاً، بل إنني أقولها بكل صدق استناداً إلى ما أوردت من كلامه في البداية، إنني لو خيرت بين قراءة خبير ذواقة وبين صاحب منهج يفتك بالشعر ويذبحه من الوريد إلى الوريد، فسأكون دون ريب مع صاحبي الخبير الذواقة الذي أميل معه حيث يميل...

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور سالم على هذا التعقيب الذي استدرك مافات الباحث، وما فاتنا عند قراءته، وهو سيفيدنا جميعاً، والآن من لديه سؤال فليتفضل، إذ إننا نسير على نهج السلف، نجمع الأسئلة ونقرأها، وإذا أردتم حتى نختصر الوقت وخاصة في هذا اليوم، يتفضل الدكتور عبدالرزاق السبع ليقدم لنا ملخصاً لكتابه (الأمير عبدالقادر الجزائري أديباً)، وبعد ذلك نفتح المجال للمناقشة.

كان الأمير عبدالقادر وسيظل تلك الشخصية البطولية المجاهدة العالمة محل إعجاب وتقدير وإكبار من طرف كل من عرفه، فقد كان أمة في رجل، حمل همومها وجسد آمالها في الحرية والكرامة والانعتاق، حتى وإن وقفت الأقدار في وجهه ولم تتح له أن يحقق رجاءه، إلا أنه سيبقى رمزاً لانتماء هذا الشعب وأصالته، وصورة لآيات المجد والشجاعة والنبل تردد ترانيمها الأجيال مادام هناك نبض يخفق بالحياة على هذه الأرض الكريمة.

وهذا الكتاب (الأمير عبدالقادر الجزائري وأدبه) هو محاولة محتشمة لدراسة جوانب حياة الأمير، وتسليط بعض الأضواء حتى نجلّي صورة الأمير عبدالقادر ونوفّيه بعضاً من حقه علينا خاصة في هذه الفترة التي تسعى فيها الجزائر لإعادة كتابة تاريخها وتقويم مسارها ربطاً لحاضرها الواعد بماضيها الماجد، تعلقاً وتشبثاً بجذور قوميتها العربية الإسلامية.

يقع الكتاب في حوالي (ثلاثمائة صفحة) وهو مقسم إلى: خمسة فصول تسبقها مقدمة وتليها خاتمة.

أما المقدمة فتناولت جملة الأسباب والدوافع وراء تأليف الكتاب، وفيها عرض الباحث للخطوط العريضة لبحثه وأهم المصادر التي اعتمدها في إنجاز هذا العمل الذي لم يخل شأنه شأن بقية الأعمال الأخرى من بعض الصعوبات التي تكمن أساساً في التعامل مع المادة العلمية المتنوعة بين الكتب ومحاولة جمعها والتفريق بينها.

الأمير عبدالقادر حياته وثقافته: ذلكم هو عنوان الفصل الأول من هذه الدراسة، حيث نعمت هذه الصفحات بصحبة عبدالقادر وتتبعت كل مراحل حياته، فتحدثت عن أصله ونسبه الذي يعود إلى تلك الدوحة المباركة - النسب النبوي الشريف - وتاريخ

مولده – وبينت مواضع الاختلاف بين المؤرخين في تحديد هذا التاريخ. كما تعرض هذا الفصل إلى الحديث عن ثقافة الأمير عبدالقادر ومصادرها، وكيف استطاع أن يجمع بين ثقافة وعلوم عصره وبين الموروث الثقافي العربي الإسلامي بعلومه المعروفة، مما أتاح له اكتساب رصيد ثقافي هائل أنبأت مؤلفاته عنه، إضافة إلى تلك الرحلات الدينية والسياحية التي قام بها رفقة والده في أيام شبابه الأولى، مما مكن عبدالقادر من الاطلاع على أحوال العالم الإسلامي فاكسبه ذلك خبرة يسرت له بناء دولته الوطنية بعد ذلك.

ثم كان الحديث بعد ذلك عن إمارة الأمير وسعيه الدائم لبناء دولة وطنية بعد أن اختاره الأهالي عن حب وقناعة لتولي أمور البلاد والعباد، فسعى عبدالقادر بكل ما أوتي من قوة وخبرة وحنكة لتأسيس هذه الدولة والبحث عن كل موارد القوة والمناعة، لها لأنه يعلم أنه يواجه عدواً اسمه فرنسا بعددها وعدتها التي تفوق قوة الأمير عبدالقادر فالبقاء للاقوى والأصلح، خاصة وأنه ورث تركة ثقيلة بعد انهيار الحكم التركي عن البلاد، فشمر عن ساعد العمل وبدأ يضع اللبنات الأولى، فاهتم بأمر الجند وتنظيمه وتوفير موارد السلاح له، ثم انبرى يؤسس إمارة العدل فاهتم بالقضاء اهتماماً بالغاً لأنه أدرك أن العدل أساس الملك، كما لم يغفل جانب العلم فبنى المدارس وشجع روادها، واهتم بالعلماء فقدرهم وأكرمهم، وحفز حركة التأليف التي كان أول من مارسها وحببها إلى جلسائه ومقربيه.

كما تعرض الفصل أيضاً لأشهر المواقع الحربية التي دارت بين الأمير البطل وجنده والقوات الفرنسية، والتي كان النصر فيها سجالاً بين الأمير وخصومه على الرغم من اختلال كفتي الصراع مما أجبر فرنسا على الاعتراف بدولة الأمير، والإقرار بوجود سلطة وطنية جزائرية ذات سيادة تامة نابعة من أبناء الشعب نفسه، تجلت فيها أسمى صور الديمقراطية والمساواة، لينعم الشعب بعد دهر طويل بحكم وطني مستقل.

ولكن تضافرت مجموعة من الظروف ساهمت كلها في إضعاف دولة الأمير الوطنية، حيث تكالبت عليه المحن واشتدت محاصرة فرنسا له بتواطؤ من إخوة الأمير

في الدين والملة والجوار لتبدأ ملامح انهيار الدولة مجسدة في انتقال الأمير بزمالته التي تعج بالأرامل والأيتام والعجزة من مكان إلى مكان، ومعه يضيق الخناق فيضطر إلى التسليم لفرنسا والتي لم تصدق ما وقع - بشروط أملاها الأمير ووافقت عليها فرنسا دون تردد، ليحمل عبدالقادر ومن معه أسرى إلى ديار عدوه فقضى هناك سنوات من الألم والعذاب، ولكنه لم يضعف ولم يهن وفرنسا تراوده عن مبادئه فلا تجد إلا رجلاً عنيداً صلباً في جهاده وفي أسره، واستغل الأمير هذه الخلوة - إن صح لنا القول - ليبدع وينظم ويؤلف، فأصبح هذا السجن خلية نحل علماً وعملاً وعبادة، ليقضي الله بعد ذلك أمراً كان مفعولاً.

ولما يئست فرنسا اضطرت مكرهة إلى فك أسره، فأشرأبت أعناق الأمير وصحبه إلى بلاد الشرق فإذا به يحلّ ويختار سورية مستقراً فطاب له المقام فيها بين أهله وإخوانه، ومنها انطلق يجوب أقطار العالم ليزور مركز الخلافة الإسلامية استنبول فيجد من حفاوة الاستقبال ما هو أجدر به، ومنها ييمم وجهه تارة إلى مصر أرض الكنانة فيكون موضع احتفاء وتكريم، وتارة أخرى إلى أرض الحجاز مهد النبوة فينعم بصحبة المصطفى ردحاً من الزمن اختلى فيها بنفسه وتشرب من ينابيع التصوف واعتزل الناس حتى جاءه الفتح المبين:

أمسعودُ جَاء السَّعدُ والخيرُ واليُسْرُ
وولّتْ جيوشُ النَّحْسِ ليسَ لَها ذِكْرُ

ويسجل التاريخ أيضاً لهذا الرجل في هذه الفترة تلك المواقف المشرفة البطولية وهذه الإنسانية المتسامحة، فإذا بعبد القادر عدوّ الأمس يكون سبباً في إنقاذ الاف من نصارى الشام أثناء أحداثها الطائفية، ليثري سيرته العطرة وليعطي الصورة الحقيقية للإنسان العربي المسلم الكريم المتسامح.

ولم يبارح هذا الفصل الأميرُ إلا وهو مسجى في لحده بجوار إمام العارفين الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي سنة ١٨٨٣، ولتنقل بعد ذلك رفاته - معززاً مكرماً - في احتفال رسمي وشعبي إلى مرابع أهله لينام برفقة أحفاده من الشهداء في مقبرة العالية وحسن أولئك رفيقاً.

أما الفصل الثاني (الأمير عبدالقادر وشعره) فقد خُصّص للحديث عن شعر الأمير والفنون التي نظم فيها، ذلك أن عبدالقادر تعامل بالشعر مع غيره كما تعامل به مع نفسه، لأنه كان فارساً حقاً فلم يقنع بالجانب الحسي من بطولته فطلب لها جمالها في الشعر، وحلاها بالقصيدة ولذلك كان يردد في أكثر من موقف:

إذا جـــهلتَ مكانَ الشِّـــعْــــرِ من شَـــرفٍ

فـــــأيُّ مــــفـــــخــــرةٍ أبقـــيتَ للعــــربِ

والحقيقة أن شعر عبدالقادر الذي جاء في ديوانه كان امتداداً للشعر العربي التقليدي في تلك الفترة التي سبق بها رواد النهضة الشعرية العربية الحديثة، وقد قرض عبدالقادر كل الفنون الشعرية المعروفة في عصره كالوصف والمدح والغزل، على أنه تجب الإشارة هنا إلى أن ديوان الأمير خلا من الهجاء، وربما يعود ذلك إلى تربيته الإسلامية وسمو أخلاقه التي نأت به عن القذف والشتم، والأمر نفسه بالنسبة إلى موضوع الرثاء حيث لا نلمس في شعر الأمير جانب المأساة بقتلاها وجرحاها، بالمشردين تطاردهم الجيوش الفرنسية، الجانب القاتم لا نلمسه في شعر الأمير، فقد كانت الحياة بالنسبة إليه معركة قوة وإقدام وانتصار تلو انتصار، وفي غمرة القوة تتلاشى مظاهر الألم والحزن، فالموت في سبيل المبدإ والشرف هو الحياة الحقيقية الأبدية فلا يستحق صاحبها البكاء والرثاء.

ولعل أفضل ما جادت به شاعرية عبدالقادر هو ذاك الذي تناول فيه موضوعات الفخر والحماسة، لأنهما أشبه به وأجدر بشخصه، فشعره في الفخر يذكرك بعظماء وفرسان هذه الأمة فأراد عبدالقادر أن يعيد إلى الأذهان تلك الصورة البطولية الرائعة للفروسية العربية الأصيلة.

والدارس لفن الفخر عند عبدالقادر يلاحظ أنه يدور حول نقطتين رئيستين: فخر فطري طبيعي ينبع أساساً من نسبه الشريف الذي يرجع إلى آل البيت رضوان الله عليهم وإلى جده الأكرم سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، وفخر مكتسب إرادي حازه بأعماله الجليلة ومآثره الكريمة لأن عبدالقادر كان يعلم أن الفروسية الحقة عند أجداده العرب ليست وثبة على ظهر جواد، ولا ضربة سيف قوية، أو شجاعة متهورة بل هي أخلاق وفضائل وشمائل وهي ما حرص الأمير على تجسيدها في سلوكه، لأنه كان دائماً مغرماً بالتوافق بين النظرية والتطبيق، ولم يكن فخره وقف على نفسه فقط بل نراه يشرك فيه قومه وجنده وصحبه، وهي سمة من سمات الفروسية التي كان يتصف بها عبدالقادر.

أما غزله فقد كان نتيجة لعاملين اثنين: أثر المرأة في نفس الشاعر، وخضوعه لسلطان الجمال وقد برئ غزل عبدالقادر من الفحش والإباحية، فإذا به ينحو منحى عفيفاً طاهراً تحكمت فيه تربيته الإسلامية وسمو أخلاقه، وكثيراً ما جعل الأمير من شخصه نقطة ارتكاز غزله جرياً على عادة الأقدمين، فقد كان يتغزل ويفرد لنفسه مكاناً في قصائده، فهو ومحبوبه يشتركان في القصيدة لاعتزازه بنفسه ونسبه وشجاعته، ولذلك كان كثيراً ما يجمع بين الفخر والغزل في قصيدة واحدة يصور فيها عذابه وشوقه وما يقاسيه، ويجلّي فيها شدة صبره وقوة احتماله، وهو مغرم في شعره برسم الصور المتناقضة بينه وبين محبوبه، وعبدالقادر في غزله كثيراً ما يشكو لياليه فيحسن الشكوى، وقد أفرد لها أبياتاً كثيرة في قصائده لأنها سبيل الشاعر الوحيد لرؤية طيف

الحبيب وخيال أم البنين، فحاول عبدالقادر في غزله أن يُحيي ذلك التقليد الدارس فيجمع بين طرفي الفروسية والحبيب تشبهاً بفرسان العرب، وسعى جهده في شعره لتحقيق هذه الغاية.

أما الوصف عند عبدالقادر فيأتي تارة ضمن أغراض أخرى في قصيدة واحدة، وتارة يفرد له الأمير قصائد مستقلة يتحدث فيها عن جمال الطبيعة وبعض الحواضر التي أمها الشاعر دهراً، ولذلك فإن وصف الأمير يمكن أن نحصره في نقطتين: وصف بدوي، ووصف حضري وإن كان الأمير دوماً ينعطف إلى الجمال البدوي الفطري البعيد عن الزيف والتكلف بحكم طبيعته ونشأته حتى وإن لم يبتعد في وصفه عن الحسية والتقريرية المباشرة التي تفتقر في كثير من الأحيان إلى ذلك الشعور المتدفق بالحرارة والصدق، ومع هذا فإن للأمير بعض القصائد والمقطوعات التي نهجت نهجاً وجدانياً، واستطاع أن يبث الحياة والحركة ويجد في الشيء الموصوف معادلاً موضوعياً لحالته النفسية والشعورية.

ومادام الهجاء محظوراً في شعر عبدالقادر كما أسلفنا، فقد جاء مدحه كثيراً ابتعد فيه عن التملق والتزلف والرياء، فغلبت عليه عفة اللسان وصدق العاطفة ونبل الإحساس، فكان لا يجامل، يمدح المرء بما فيه إن كان أهلاً للمدح، لا يبتغي من وراء ذلك جزاء ولا شكوراً، ومنطلقه في مدائحه كلها أن تخضع لما اتفقت عليه أحكام الشريعة وآدابها، وتقاليد الفروسية، ونوازع النفس الشريفة، وأعراف المجتمع، ودواعي الصدق، لهذا يكثر أن يكون موضوع المدح جماعات وأفراداً ويجيء نصيبه من الفخر بنفسه بين أنصبه هؤلاء في قصائد مشتركة، وقد دارت مدائح الأمير حول نقاط ثلاث: مدح صوفي، مدح سياسي ثم مدح أدبي.

فمدحه الصوفي هو ثمرة حياة كلها زهد وعبادة وتنسك، ولذلك اتخذ من أقطاب الصوفية شيوخاً له يمدحهم ويعظمهم محبة لهم وإرضاء لهوى في نفسه، نال شيخه محمد

الفاسي القسم الأوفر من مدائحه الصوفية، وفيها يلح على الجانب المعنوي الروحي، حتى غدت قصائده في ذلك كما يذكر د. محمد السيد الوزير «تعبر عن المدح حقاً حتى الغزل فليس ثمة استنفار لقتال ولا حاجة في غير العلم والدعوة إليهما وكليهما».

أما المدح السياسي فقد أفرد له الأمير قصيدتين ومقطوعتين، ولم ينظمه الأمير ابتغاء جاه ولا سلطان ولا عرض زائل، وإنما هو رد للجميل والمعروف وإقرار بالفضل لأهله، ودارت حول شخص واحد رآه الأمير أحق وأجدر بمدحه وهو السلطان عبدالحميد الأول دون سواه وفيها لم ينس الأمير وهو بعيد عن وطنه، أهله وصحبه فيذكر خليفة المسلمين بأحوال أبناء الجزائر وما يرجونه من دعم ومؤازرة من إخوانهم لمواصلة الجهاد والذود عن حياض الدين، فالجزائر دوماً في قلب الأمير.

أما مدحه الأدبي فهو أقرب إلى المساجلات الأدبية منها إلى فن المدح، لأن الشاعر كان يتبادل هذه الأشعار – مع غيره – في المناسبات المختلفة على سبيل التهنئة والتكريم، بغية تقوية أواصر الأخوة والمحبة، وإدخال السرور، ودارت هذه القصائد والمقطوعات حول جملة من الفضائل والمناقب كالنسب الشريف، والعلم والشجاعة والأخلاق.

أما شعره الديني فقد تناولت الدراسة فيه: الشعر الصوفي والمدائح النبوية والحجازيات.

ففي شعره الصوفي جلّى البحث مفهوم التصوف عند عبدالقادر ومراحله التي مر بها، ذلك أن عبدالقادر نشأ في أسرة محافظة شديدة التدين، فأبوه كان مرابطاً وشيخ الطريقة القادرية في الجزائر وبالتالي نحا عبدالقادر هذا المنحى الصوفي، خاصة في الفترة التي تلت فك أسره، ففيها تغلغل في علوم، وأظهر من دقائق الحقائق وعوارف المعارف، ما يؤذن بسمو مقامه وعلو قدرته، وكانت هذه الفترة الأخيرة أطول مراحل التصوف عنده، إذ امتدت زهاء ثلاثين سنة، قضاها عبادة وذكراً تم له فيها الفتح العظيم بجوار سيد المرسلين، حين التقى بالشيخ العارف بالله محمد الفاسي شيخ الطريقة الشاذلية، فتتلمذ عليه وشرب عنه الطريقة.

ومهما قيل عن الشعر الصوفي عنده، فإنه لا يحط من قيمته وجهده في هذا المضمار ويكفيه فخراً على حد قول د. عبدالله الركيبي أنه «أول شاعر جزائري حديث كتب في التصوف نثراً وشعراً وترك تراثاً ضخماً بالقياس إلى غيره من العلماء والشعراء في عصره وربما إلى من جاء بعده على تفاوت بينهم قلة وكثرة»، وقصائد الأمير الصوفية سواء تلك التي وردت في الديوان أو في كتابه المواقف لا تخرج عن دائرة شعراء التصوف الأقدمين، مثل الحديث عن المتصوفة ووصف حالاتهم وانجذابهم ومشاهداتهم ونشوتهم في حالة السكر والصحو، أو حالة الشك التي تعتري المتصوف وهو يلتمس طريقه إلى الله، ويتجلى التقليد واضحاً في الموضوعات والأفكار خاصة لآراء الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي في فتوحاته المكية، وابن الفارض في كثير من صيغه وتعابيره، وتحمل بعض أشعار الأمير إشارات دالة على إيمان عبدالقادر ببعض النظريات الصوفية كوحدة الوجود والاتحاد، على أن الحقيقة لا تخرج عن كونها تقليداً من الأمير ونسجاً على منوال الصوفية السابقين، وأيتنا في ذلك ما عرفناه عن عبدالقادر من التزام واضح وإيمان قوي بالكتاب والسنة والإجماع أليس هو القائل: (واحذر أن ترمني بحلولٍ واتحاد أو امتزاج أو نحو ذلك فإني بريء من جميع ذلك ومن كل ما يخالف كتاب الله وسنة رسوله فإنني فهمت منها ما فهمت أنت وزدت عليه). ومهما يكن من الأمر فإننا نعتقد أن عبدالقادر كان يلتمس هذه السبل باعتبارها تؤدي إلى الإيمان والمحبة والمعرفة والتوحيد، معرفة العبد لخالقه، والإذعان له بالطاعة والخنوع والإقرار له بالوحدانية والربوبية، وما تركه عبدالقادر من أشعار صوفية في هذا كان أبعد فيها عن التكلف والتعسف، فهي تعبر عن إيمان قوي وعميق بالله والرضا بالقدر خيره وشره.

أما حجازياته ومدائحه النبوية فقد بينا الأسباب الدافعة إليها، وهي في مجملها أشعار اتصفت بصدق العاطفة، والحنين الفياض الدائم إلى مهد النبوة ومهبط الوحي، تغلب عليها مسحة صوفية تكشف بوضوح نفسية عبدالقادر المؤمنة بالله، المحبة المطيعة لرسوله وأهله وصحبه الكرام. ولذلك فهو كثير التوسل بالرسول، ونادراً ما يختم قصائده بغير ذلك جرياً على عادة شعراء تلك الفترة.

أما الفصل الثالث فاختص بنثر الأمير عبدالقادر، ذلك أن الأمير لم يكن شاعراً فحسب، فقد كان مؤلفاً يجيد التأليف ملماً بعلوم عصره وتراث أمته وآثار الأقدمين، بل إننا نجده أحياناً سابقاً لعصره في كثير من القضايا والنظريات، ينتصر فيها دائماً إلى الابتكار والتجديد، ومخاطبة الغير باللغة والأسلوب والمنهجية التي تتوافق مع عصره ومجتمعه بمدركاته واستعداداته.

ففيما يخص مؤلفاته أو كتبه: ذكرى العاقل وتنبيه الغافل - المقراض الحاد لقطع لسان المنتقص دين الإسلام بالباطل والإلحاد - كتاب المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد - مذكرات الأمير عبدالقادر، فقد تجلى فيها أسلوب عبدالقادر ومنهجيته وطريقته في التأليف وأهم القضايا والموضوعات التي عالجها عبدالقادر، حيث أنبأت عن ثقافة موسوعية هائلة، ألف فيها بين موروثه الذي يعتز به دوماً، وبين علوم عصره، مستهدياً في ذلك تارة بالعقل وأخرى بالذوق، تدل على موضوعية الأمير وعلميته فلم يغل ولم يتطرف ولم يتعصب فلا يفاضل بين علم وآخر، لأنه كان شديد الإيمان بأن الوصول إلى الحق لا يكون إلا عن طريق العلم، فجاءت تصانيفه حصيلة عمر طويل من العلم والبحث والتنقيب لكل ما روي ونقل ونشر عن الديانات والرسل والأنبياء والكتب السماوية والعلوم الأخرى، وهو في كل هذا إنساني التوجه صاحب فكر متفتح وروح متسامحة إلى أبعد الحدود، يردّ الحجة بالحجة مثنياً على فضائل غيره معترفاً بها دون عقدة أو جحود، ولم يقتصر هذا على أسلوبه العلمي فقط، بل نراه قاعدة عامة حتى في تآليفه الصوفية، حيث نجده يعرض لأعوص القضايا الصوفية والفلسفية، ويوغل في تفسيرها بأسلوب طافح بالرؤى والصور، لا يصدر في أحكامه من عدم وإنما يحاول دائماً ربطها بأصولها ومصادرها، التي لا تخرج عن القرآن والحديث والأثر الصالح، مراعياً في كل ما يكتب مقتضى الحال، وما يتطلبه ذلك من فهم خاص.

أما فيما يتعلق برسائله الإخوانية فدارت كلها حول القضايا التي كانت تشغل بال المسلمين فاعتمدها الأمير وسيلة لتبادل الآراء والمشورة والفتوى، وتوطيد أواصر الأخوة بينه وبين بعض حكام المسلمين وأعيانهم، داعياً إلى الوحدة والتآزر ومساعدته في جهاده

ضد جحافل الاستعمار بين فيها عبدالقادر جوانب الصراع بينه وبين فرنسا، وحاجته إلى المساعدة والعون من إخوانه في الدين والملة، مصوراً في كثير من هذه النماذج حالة المسلمين وعجزهم وعجز المرحلة التي يمرون بها، وانعدام الشجاعة لدى حكامهم في إعانة إخوانهم ابتغاء مرضاة العدو، وهو ما رسمه عبدالقادر بصدق في رسائله التي غلبت عليها مسحة من الحسرة والألم لما وصل إليه حال المسلمين في عصره.

أما مراسلاته الأخرى فتوجه بها إلى بعض قواد فرنسا وجنرالاتها تارة، وإلى بعض ملوك أوروبا تارة أخرى، ودارت كلها حول شؤون الحرب والمعاهدات والأسرى، والدعوة إلى الوفاء بالعهود والمواثيق، وربط علاقات مع دول أوروبا، أبرزت مقدرة عبدالقادر على التعامل مع أحداث عصره وقضاياه بحنكة سياسية ودبلوماسية فائقة شهد لها الأعداء، أنبأت عن شخص رجل دولة وسياسي وحاكم من الطراز الأول، كما تطرقت موضوعات هذه الرسائل إلى بعض النواحي الفكرية والدينية، وبعض الأحكام التي كان يحملها الأوروبيون خطأ عن الإسلام، فانبرى عبدالقادر يرد بكلتا يديه وأداتيه، فشارك بالفعل والقول في صراع موروث منذ زمن طويل بأثقاله العسكرية والحضارية، فجاءت أفكاره معبرة عن أصدق الانفعالات في حياة رجل مقاتل موتور، يقيم دوماً على الجهاد بمفهومه الواسع، حيث جلّى حقائق الإسلام السمحة الكريمة، مزيلاً ما علق بأفكار سائليه من شوائب وشبهات اتخذها هؤلاء – عن فهم خاطىء – مطية وذريعة لمهاجمة المسلمين والتحامل عليهم، واستطاع عبدالقادر أن يدفع ويدافع عن التراب والتراث بصدق وبما أوتي من قوة، ففتح بذلك مجال المناظرات والمحاورات بين الغرب والشرق قبل غيره، فكان له السبق والفضل فيها.

بيّن البحث من خلال الفصل الرابع (الأبعاد الفنية في شعر الأمير) أن عبدالقادر حاول أن ينهض بالشعر، ويجعله سلاحاً من أسلحة الصراع ضد عدوه، ولكنه لم يأت بجديد يذكر لا في لغته ولا في صوره وموسيقاه، لأن عبدالقادر سلك نهجاً تقليدياً في هذا فجاء شعره تبعاً لذلك فلم نلحظ أي تجديد سواء في الموضوعات أو النواحي الفنية.

فاللغة الشعرية عنده اعتمدت الألفاظ والتراكيب الجاهزة الموروثة وذلك لشدة إعجاب شاعرنا بالنماذج العربية التقليدية، فاتخذها أنموذجاً يحاكيه فابتعدت ألفاظه عن المعجم الشعري لعصره مما يضطر القارئ أحياناً إلى العودة للقواميس بحثاً عن شرح لهذه اللفظة أو تلك، كما غلبت على لغته النزعة التقريرية المباشرة، مما أفقدها الحياة والنماء فلا تثير الإحساس والتجاوب، وقد كان في إمكان الشاعر أن يبعث بعض الجمال في تضاعيف لغته باستخدامه المحسنات المعنوية، ولكنه فضل عليها المحسنات اللفظية فأمسى شعره في أغلبه جملة من الحقائق والتقريرات يسوقها الشاعر في لغة نثرية جامدة.

وفي المقابل نجد للأمير بعض القصائد التي لعبت اللغة دوراً هاماً في إضفاء مسحة فنية جمالية عليها، فإذا هي لغة تتميز بإيحائية تصويرية تبرز الذات في كل لفظة من ألفاظها، بلغت الذروة بالقياس على شعر زمانه، حيث سمت ألفاظها وخلت من الغريب تسبباً، فإذا هي جزلة متينة البناء لم يستخدمها الأمير ابتغاء التفاصح والتعالي، ولكنها بديل عن لغة عامية لا تستحق استخداماً في العمل الفني.

أما أسلوبه في شعره فجاء أيضاً تقليدياً في الموضوعات والمعاني، مما جعله في كثير من الأحيان ينسج على منوال سابقيه، يضمن ويقتبس من الشعر العربي القديم ومن القرآن والحديث ويتبدّى جلياً أسلوب التوسل والدعاء في شعر عبدالقادر، جرياً على شاكلة شعراء زمانه، إلى جانب تأثره بالعلوم والمعارف التي سادت عصره، فأثرت في أسلوبه وضمنها شعره سواء كانت نحواً أو فقهاً، إلا أنها جاءت أرق حاشية وأيسر تناولاً مما شاع في عصره شيوعاً سمجاً.

أما صوره الشعرية فهي من الناحية الشكلية لا تختلف كثيرا عن صور القدامى، فأغلبها تشبيهات واستعارات، ذلك أن الأمير لم يوظّف ملكة الخيال توظيفاً فنياً جديداً ليسعفه باللمحات الفنية، وإنما اعتمد على موروثه القديم الذي يختزل الاف الصور المشابهة، فابتعد عن الإحساس النفسي والشعور الفياض، همه في ذلك هو رصد أكبر عدد من هذه الصور مما ولد في شعره نزعة حسية تقف عند الحدود الشكلية للصورة،

فأمست موسومة بالجمود والجفاف، فلا نجد إلا حشداً لهذه الصور التي تفتقر إلى الانفعال والتوهج عوض أن تكون أكثر التصاقاً به وأدل على إحساسه. ولعل مرد ذلك اعتماد الشاعر على حاستي السمع والبصر، فانقطع ذلك الخيط السحري من التكامل والتداعي النفسي والخيال، فانفصل في صوره عن ذاته يلتمسها من الخارج لطغيان النزعة الغيرية عليه وعلى شعراء عصره.

ومع ذلك فإن للأمير الشاعر بعض القصائد والمقطوعات التي نهج فيها نهجاً مغايراً وبخاصة تلك التي تحدث فيها عن عذاب الأسر ومعاناته وآلام البين والشوق، أو في شعره الصوفي ويعود ذلك إلى صدق معايشة الشاعر لتجاربه، واعتماد الشعر الصوفي على كثرة الإيحاءات والرموز، فجاء شعره تبعاً لذلك موحياً خصب الخيال دفاق الحرارة والإحساس.

أما الموسيقى الشعرية عند عبدالقادر فإن ما يلفت النظر فيها هو محافظته الشديدة على شكل القصيدة العمودية من وزن وقافية، ونهجه سنن الأقدمين في تشكيل موسيقى شعره، فقد كان الموروث بالنسبة إليه القدوة والنموذج الأمثل لأنه يجمع بين الفكرة والإيقاع، فالتزم البحور الخليلية المعروفة، ولم يخل شعره من بعض العيوب والاضطرابات في الأوزان والقوافي، خاصة في بعض أشعاره الصوفية.

وقد وفق الأمير في موسيقاه الداخلية أحياناً كثيرة، حيث استطاع أن يخلق نغماً يتلاءم مع حالته الشعورية لصدق عواطفه وحقيقة معاناته، فأعطى لكل موقف ما يناسبه لحسن الاختيار والانسجام والتناسق بين الألفاظ ذات الرنين والوقع الخاص، بمراعاة مافيها من ائتلاف وتجانس صوتي، ومن هذا النسق الصوتي الشامل يستطيع قارئ شعر الأمير أن يتمثل روحه في المرح والحزن والهدوء والغضب والحنين والشكوى.

وانفرد الفصل الخامس والأخير بالحديث عن الخصائص الفنية في نثر الأمير التي تعددت تبعاً للتكوين الثقافي لعبد القادر المتعدد الجوانب المتنوع المشارب، حيث جمع بين الموروث العربي الإسلامي وعلوم الأمم الأخرى، فكانت ثقافة فعالة مؤثرة

مثلما هي جامعة عامة شاملة، لها خصائص وأهداف منشودة وموعودة ومدروسة ومراجع وشيوخ، فلا عجب إذن أن يصدر في نثره وأسلوبه من هذا الرصيد وخاصة مصدريه الأساسيين القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فلا يكاد يخلص له نص نثري من آية أو حديث يسوقهما الأمير تدعيماً لرأيه وحجة قوية للإقناع والإمتاع، وهو ينزع في أسلوبه إلى طريقة يمكن أن نصطلح على تسميتها بالنثر العلمي المرسل، حيث يدع الأمير قلمه على سجيته يمضي في التعبير عن الأفكار تعبيراً واضحاً ودقيقاً مع التفصيل والشرح في منهج فكري واضح القسمات، يعتمد على العقل بالدرجة الأولى وعلى التحليل المنطقي والاستنتاج والعناية بالتسلسل والترتيب والتنظيم.

وتتجلى فصاحة اللغة في نثر الأمير واضحة، حيث ابتعد عما كان سائداً في عصره من سجع وتكلف وركاكة، فجاء نثره مشاكلاً لموضوعاته مشاكلة تامة، أي مراعاة ما يقتضيه الموقف فيفصح بدقة عن المعاني والأفكار فإذا اختلف المضمون اختلف اللفظ الدال عنده، كما غلب الأسلوب الخبري في كتاباته لأنه في مجال عرض حقائق علمية وفقهية لا في مجال تصويرها.

وإلى جانب هذا زخر نثر الأمير بالكثير من الموروث من الشعر والحكم والأمثال ورصد لأهم الكتب والمؤلفات التي درسها ودَرَّسها، وهو ينفرد بحسن استخدامها والاستشهاد بها مع براعة في الاقتباس، توحي بما كان يتمتع به الأمير من اطلاع واسع في شتى العلوم الشرعية والأدبية والعلمية والفلسفية.

كما لجأ الأمير في نثره إلى إطالة الحوار والاسترسال في الموضوعات التي تتطلب ذلك دون إفراط، تساعده في ذلك ثروة لغوية هائلة وحرص شديد منه على التعليم والإفادة وهو ما دعاه إلى انتقاء ألفاظه وعباراته فإذا هي سلهة ميسرة للفهم في الغالب، تمتاز بالدقة والابتعاد عن الغريب الصعب من القول، في نسق مرتب الأفكار منتظم المعلومات، مع إيراد الحجة والبنية في موضعهما.

كما غلبت النبرة الخطابية على نثره وبخاصة في رسائله لأنها طريقة مجادلة الغير ومحاورتهم بالتي هي أحسن، والإجابة عما يسألون بأسلوب جميل مقنع واضح قريب الفكرة، فيه صدق مع النفس ومع الغير، مما أضفى على تعبيره سهولة مألوفه، وبساطة واضحة ملائمة للحال ومناسبة للمقام، فهو تارة قوي جزل يوحي بالعظمة والتحدي في مخاطبة أعدائه، وأخرى هادىء ميسر يحمل أرق ما يقابله المرء من عبارات المودة والشعور الصادق.

وعموماً فإن نثر عبدالقادر نثر شاعر حرص من خلاله على أن يعلم أكثر من حرصه على أن يدع سجيته، أو أن يتكلف أساليب البيان، فكان نثره شهادة أخرى على قدرة لغة الضاد في تناول مختلف القضايا، والتعامل معها بلسان عربي مبين حتى في أصعب الظروف.

وبعد هذا كله فإننا نرى في الأمير مؤلفاً يجيد التأليف بما يتطلبه من قواعد وأحكام وتنظيم في الشكل والمعنى، والتزام منهج يدل على فكر مرتب ومنطقية سليمة وشخصية علمية عالمة ملمة بثقافتها العربية الإسلامية الأصيلة إلماماً تاماً، ومحيطة بثقافات الأمم الأخرى مما جعله، على حد قول د. محمد طه الحاجري، عند علماء الفرنسيين الذين عرفوه ممثلاً للعالم الإسلامي والعربي.

****

المناقشات

رئيس الجلسة:

شكرا للأستاذ عبدالرزاق والآن ننتقل إلى من يطلب الكلام والتعقيب ورجاء مرة أخرى، أن نوجز ما نريد أن نقوله في دقيقتين، وأمامي قائمة، وأرجو أن نتقيد بها، وإن نوفر الوقت طبعا، فسنعطي فرصة أكبر للتحدث، ونبدأ بالدكتور عبدالله المهنا، فليتفضل .

الدكتور عبد الله المهنا:

بسم الله الرحمن الرحيم، شكرا سيدي الرئيس. كلامي موجه إلى الدكتور وهب رومية. يرى الدكتور وهب رومية أن النص لكي يحقق وظيفته الجمالية ينبغي أن يحمل في الوقت ذاته وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وأعتقد أن في هذا جورًا على النص، حقيقة إن النص ينبغي أن تتحقق فيه الصفة الجمالية ولكن ليس بالضرورة أن يحمل صفة أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية، وأكبر ظني أن الدكتور وهب رومية متأثر كل التأثر بـ (بيوري لوتمن) في كتابة (البنية الشعرية) الذي ترجمه الأستاذ الدكتور محمد فتوح، فمن طبيعة الحال أن يحمل هذا الناقد في فكره أشياء أيدلوجية في نقده، وفي توجهاته النقدية، فلا ينبغي أبدًا أن نحمّل النص بالضرورة فلسفة اجتماعية أو أخلاقية، أما ملاحظتي الثانية فهي موجهة للأخ الدكتور سالم خداده في مؤاخذته على الدكتور وهب رومية في البيت الذي ذكره:

صلى عليه الله ما سَحَّ الحَيَا

والآل ما سيفٌ سطا بالجحفل

الدكتور وهب رومية اعتقد أن العطف هنا عطف بين متباعدين، في حين أن الدكتور سالم رأى أنه يعود على الضمير في عليه، وأعتقد ربما يكون الدكتور وهب رومية على حق، وإن كنت أعتقد أن العطف هنا بين متضادين في الدلالة، وهو دلالة (الحيا) ودلالتها (الخصوبة) والآل ودلالته (الجفاف)، وشكرا.

رئيس الجلسة:

شكرا، الدكتور محيي الدين صبحي يتفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

عندي ملاحظة ونقطة نظام. الملاحظة هي أن عمود الشعر هو النظرية الوحيدة في العصور الوسطى من (ارسطو) إلى (كانت)، وهي النظرية الشعرية الوحيدة التي تخرج عن مفهوم المحاكاة، فعند الحديث عنها الرجاء إعطاء كلمة عن أبعادها، وليس تجاوزها كشيء من سقط المتاع. هذه نظرية ذات قيمة بالغة في الشعريات المجردة، وقد أثرت – وهي حصيلة لتجارب العرب تجارب حضارة كبيرة لماذا لا نستخف فنقول: (السريالية) (الواقعية) ونقول: نظرية (عمود الشعر)، هذه واحدة. المسألة الثانية وأرجو أن يفهم كلامي على وجهه البسيط، عند الحديث عن شعراء الطبقة الثانية لا يصح أن نأخذ شاعراً بالمفرد، وإنما نجملهم بعصرهم، فالشاعر الضعيف لا يتحمل، لا وسائل تحليل ولا أدوات ولا مفاهيم، لأن النص يقع تحت ثقل الجهاز النظري المفاهيمي، وشكرا .

رئيس الجلسة

شكراً، الكلمة الآن للطبيب خلدون الجزائري.

الدكتور خلدون الجزائري:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، فإني أشكر الدكتور وهب رومية على بحثه في شعر الأمير عبد القادر، وأقدر له ما بذله من دراسة ونظر في الديوان الشعري، غير أن هناك بعض المسائل التي توقفت عندها، وأريد أن أسأل الدكتور وهب عنها . المسألة الأولى وهي البيت (صلى عليه الله ما سحّ الحيا) وفي رأيي لا تحمل (الآل) إلا على أنهم آل بيت رسول الله ﷺ لأنه:

صلى عليه الله ما سحّ الحيا
والآلِ ما سيف سطا بالجحفل

إذا كانت (الآل) هي السراب، ما معنى ما سيف سطا بالجحفل؟، والصلاة على النبي مشفوعة دائما بالصلاة على آله. ثانياً قال الأمير:

فلو حملتْ رضوى من الشرق بعدما

حـملتُ لذاب الصـخـر من شـدة الوجـد

قال الدكتور رومية: كم كنت أتمنى لو أن الشاعر قال (من ثقل الوجد) بدل قوله: (من شدة الوجد) ولو فعل لالتـأم شطرا البيت التـامًا بديعاً. أقول: نعم من الجـميل أن يأتي الوصف بالثقل بعد التـعبير بالحمل، ولكن هل يوصف الوجد بالثقل أم بالشـدة؟ كما يوصف الحزن والفرح ولاحظوا معي أن الشاعر قال: (لذاب الصخر)، وهذا مناسب للقول بعده (من شدة). ولم يقل لخـرَّ أو تفتت الصخـر فشدة الوجد حرارة، وشأن اشتداد الحرارة الإذابة، وهنا أيضا استعمل الشاعر أسلوب المفاجـأة التي يحبها الدكتور وهب رومية، ثالثاً، قال الأمير:

جـبـال مكة لوشـامت مـحـاسنهم

حنُّوا ومن شـوقـهم ناحـوا وقـد صـاحـوا

شـهب الدراري مـدى الأيام سـابحـة

لـو أبصــرَتْـهم لما جــاؤوا ومــا راحــوا

قـال الدكتـور: الجـديد في الشـعر هو تنزيل الجبال والدراري منزلة العـاقل، فقد استخدم في الحديث عنها واو الجماعة الخاصة بجمع المذكر العاقل. وكان من حق النحو عليـه أن يقـول (حنّت) ومن شـوقـهـا (ناحت)، وقـد (صـاحت)، ولكنه آثر ولا أقـول أخطأ الانحراف أوالعـدول عما توجبه قواعد اللغة على نحو ما فعله (الشنفرى) من قبل في الحديث عن الحيوانات مع الاختلاف في الدلالة:

هم الأهل لا مـسـتـودع السـر ذائع

لـديهم ولا الجــاني بمـا جـــرَّ يُخـــذل

ويتـابع الدكتـور قائلا: فإذا فتـشنا عن دلالة هذا الانحراف تبين أن دلالتـه تتـصل اتصالاً حميماً بعقيدة المتصوفة فهم يرون في الموجودات صفة من صفات الله، ويعتقدون أنها تتحدث وتعقل وتحس كالإنسان تماماً، ولذلك يخاطبونها بصيغة العاقل، وأقول: كيف يسوغ للدكتور رومية هذا التعليل؟ الذي – إن سمح لي أن استخدم عبارته – الذي أغار

عليه من كلام الدكتور ممدوح حقي طابع الديوان بعد أن علل في البداية صنيع الأمير بصنيع الشنفرى، فهل يقصد الدكتور رومية أن الشنفرى كان صوفياً وجودياً؟ أم هو انسياق وراء ما يجبرنا عليه الدكتور حقي من افتراض أمور غير موجودة؟ كما انساق الدكتور حقي من قبل وراء بعض التوجيه الاستشراقي، ثم إن القول بأن الموجودات تعقل وتحس، هوعقيدة جميع المسلمين، وليس ذلك خاصا بالصوفية، فقد قال تعالى: (وإنْ من شيءٍ إلا يسبح بحمده، ولكن لا تفقهون تسبيحهم) «الإسراء»، (وما من دابة في الأرض، ولا طائر يطير بجناحيه، إلا أمم أمثالكم) «الأنعام»، (تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض، وتخرّ الجبال هدّاً، أن دعوا للرحمن ولدا) «مريم» .

أما قول الدكتور رومية إن الموجودات لها صفة من صفات الله، فهو قول خطير لا أدري من أين أتى به، وليس في شعر الأمير ما يوحي بذلك، وأرجو الانتباه هنا إلى أن الباحث يلصق بالأمير معتقدات لم يقل بها الأمير نفسه، وهذا شعره أمامكم، وهذا الصنيع من الباحث يفتقر إلى الإنصاف والموضوعية، قال الأمير:

ومن عجب ما همتُ إلا بمهجتي
ولا عشقتْ نفسي سواها وما كانا
أنا الحِبُّ والمحبوب والحُب جملة
أنا العاشق المعشوق سراً وإعلانا

قال الدكتور رومية: نحن إذن أمام ذات متصوفة لا ذات عذرية، وتظهر وحدة الوجود جلية في الأبيات الأخيرة من القصيدة وينتهي منها إلى أسماعنا صوت الحلاج: ما في الجبة إلا الله.

أقول: إنني أتعجب من صنيع الباحث بعدما شرح حالة الشاعر وأنه يكشف عن بلبلته واضطرابه وكثافة المادة العاطفية التي يرزح تحت وطأتها حتى لتكاد النفس تنوء بحملها، يفاجئنا بقوله: نحن أمام ذات متصوفة وتظهر وحدة الوجود جلية .

إن الباحث عاد ليغير على تعليقات الدكتور حقي، وينقاد لكلامه – الأمير مولع بدياره وأهله وأصحابه، وكذلك بتلك المنازل التي شب فيها حتى إنه يرى ذاته فيها، وهذا

اسمه شعر يعبر فيه الشاعر عن عواطفه الكامنة، وإذا كان لا بد من التصنيف، فهذا النوع يقف عند حد ما يسمى بالفناء، والفناء بالمحبوب معنى ذوقي، ولكن لم يقل أحد بتكفير المتكلمين بالفناء، خاصة وإن بالفناء حالة والأحوال أذواق، أما وحدة الوجود فعقيدة ونظرية وهي سابقة على الإسلام وقد صرح كثير من العلماء بتكفير معتنقيها، والفناء ليس له لوازم تمس صفاء العقيدة ونقاء التوحيد، خلافاً لوحدة الوجود التي يلزم منها القول بوحدة الأديان مثلاً، والفناء شدة حب للمحبوب لا علاقة لها بإضفاء أية نزعة من الغموض على حقيقة وجود الله وتفرده بذاته .

رئيس الجلسة:

شكراً. د. خلدون.. الكلمة الآن للدكتور جميل علوش.

الدكتور جميل علوش:

أود أن أتحدث في ثلاث نقاط مختصرة . النقطة الأولى أن من حق الدكتور وهب رومية علي أن أشيد بفصاحته وقوة أدائه وقدرته على التعبير الأنيق الجميل، وهذا ما يجب أن يتسم به كل من يشارك في هذه المنتديات والأبحاث . هذا شيء نعتز به، ونود أن يكون متوفرا عند كل المشاركين في الندوات .

النقطة الأخرى قال المعقب في إعراب (ته دلالا) وهذا من اختصاصي العميق. إن (دلالاً) هنا تعرب تمييزاً أوحالاً وهي ليست تمييزا أوحالاً، لكنها نائب عن المفعول المطلق، لأن المفعول المطلق ينوب فيه عنه مرادفه، والتيه والدلال مترادفان، وقد تكون نائباً عن المفعول لأجله، وأما النقطة الثالثة، فهي قول المحاضرين والمشاركين (رَحَلات) في مواقع كثيرة وهي (رِحْلات) من أين جاءت فتحة الراء وهي مكسورة، يجوز أن نقول (رِحَلات) بكسر الراء وفتح الحاء، ولكن لا يجوز أن نقول (رَحَلات)، وشكراً .

رئيس الجلسة:

شكراً، الدكتوربشير بويجرة، يتفضل .

الدكتور بشير بويجرة:

شكراً جزيلاً سيدي الرئيس، بداية أشكر الأساتذة الكرام الذين تدخلوا في هذه الأصبوحة وتدخلهم في الحقيقة – كان في صلب الموضوع أي في روح القصيدة الأميرية، وهناك بعض الأمور المختصرة جداً، أحسب أننا عندما نتعامل مع نص الأمير عبد القادر يجب أن نضع باعتبارنا مجموعة من القضايا ومجموعة من المهمات .. وأعني بذلك المناهج التي تدخل بها إلى قصيدة الأمير عبد القادر، فلو وظفنا مجموعة من المناهج الأدبية سواء كان كلاسيكياً منها أوحديثاً أو معاصراً لوجدنا مجموعة من الخصائص تتميز بهذه القصيدة، اوقصائد الأمير عبد القادر، وذلك ما جعلني أشير إلى ذلك عندما أشار الأستاذ سالم، والدكتور رومية إلى (ضعف) في بعض الأحيان أو (بعض الضعف) الذي أصاب القصيدة الأميرية.

عندما ندرس القصيدة الأميرية يجب أن نضع في اعتبارنا مجموعة من المعطيات. المعطى الأول: البيئة التي ولد فيها الأمير عبد القادر والتي تربى فيها، وهي بيئة – في هذه الفترة بالذات – كانت بيئة تعاني من كثير من القضايا السلبية، فإذا كان الأمير تجاوز هذه البيئة وأتى بمثل هذه القصائد، فهذا شيء جميل . الشيء الثاني تكوينه، فالأمير عبد القادر نعرفه بأنه سليل الطريقة القادرية وتكوينه كان تكوينا دينيا، هذه قضية، القضية المهمة جداً هي تجربته الوجودية، فالأمير عبد القادر كلف بإمارة الأمة وعمره لا يتجاوز الواحد والعشرين، ثم قضى سبعة عشر عاماً في الكفاح والنضال تحت ظروف قاهرة جدًا لا نحسب أن القائد في هذه الفترة كانت وسائل النقل متوفرة له، أو كانت الحماية متوفرة لديه، ولكنه كان يتنقل بين الجبال والوهاد والشعاب إلى آخر هذه الأمور. وذلك ما أكسبه تجربة فيها نوع من الحزم، وكذلك عندما قبض عليه بعد سبع عشرة سنة وسجن. إذن حياة الأمير كلها توحي أو تدل على أن ما أنجزه لنا من قصائد بهذه اللغة أو بهذه التراكيب اللغوية يعتبر شيئاً جميلاً، وعندما نعود إلى ديوان الأمير عبد القادر نجد كثيراً من الصور لكنني أقف عند صورة واحدة يقول فيها:

وأورد رايات الطعان صحيحة

وأصدرها بالرمي تمثال غربال

هذا البيت يتناص، أو مضمن، أومأخوذ من بيت لعمرو بن كلثوم :

وأنا نورد الرايات بيضاً

ونُصدرهن حمرًا قد رُوينا

فالشاهد عندي هنا في كلمة (الغربال) وكلمة (روينا)، أي هذه الرايات رويت بالدم.. رويت بالحمرة وبالدم لشدة القتال، وذلك ما يتناسب مع البيئة التي عاشها عمرو بن كلثوم، أما عندما نأتي إلى كلمة (الغربال) فنجد أن هذا المصطلح وهذه الكلمة تتناسب مع شخصية الأمير المتسامح الإنسان العطوف الذي يحب الإنسانية جمعاء، وشكرًا جزيلاً .

رئيس الجلسة:

شكراً، والآن الدكتور فايز الداية

الدكتور فايز الداية:

السلام عليكم جميعا في هذا الحفل المحتفل بالأمير عبدالقادر. نقاط قليلة وسريعة واستجابة لما طلبته المنصة ذات مرة ألا نكون ناقدين هادمين، وأن نرى نقاطاً مضيئة. نحمد هذا المنهج التطبيقي التحليلي – والدكتور وهب قديم فيه منذ خطواته الأولى مع الرحلة، ولا يزال يرحل مع الشعر ويعطي أطايبه. نقطة أخرى، هي أننا نتقبل هذا العرض الجميل والتحليل على أن تكون له الصفحة الثانية المطمئنة لكثيرين منا . كان العرض حانياً لاشك، وهذا مطلوب أيضا بدلاً من ان نشهر الصوارم على حقبة تاريخية أدبية لنقول كل ما فيها لا يساوي قيمة شعرية عالية، فهناك نقاط كثيرة يمكن أن تستخرج من هذا التراث في حقبة متطاولة ... المملوكية ... العثمانية، ومن ثم نطلب الورقة الثانية التي تكمل الوجهين معا وعندئذ لا يكون هذا تجاوزاً علمياً أونقدياً، وهذا ما سيكون عند الباحثين الآخرين . هنالك نقاط صغيرة جداً سأشير إليها حفاظا على الوقت وأقول:

كان الدكتور وهب يمكن ان يلغي كلمة (تقريبا) عندما تحدث عن الإحصاء وقد بذل جهدًا كبيراً فيه لو تممه وقال: إحصاء تام للصور ويعطينا صفحة نقية، وهذا أمر سهل عليه . نقطة هامة أيضا مما جاء في التحليل وتنبه إليه وهي قيمة الصور البديعية. الصورة

البديعية ما بين معنوية- أو بالأحرى الأصناف البديعية ما بين معنوية ولفظية، كانت مظلومة في حقبة طويلة عندما تحول البديع عن أهدافه، فرؤية المقابلة كما حللها الدكتور وهب - رؤية تصويرية تنبه إلى تراث شعري قديم من الجاهلية فيه بديع يتطلب أن نقف عند حقيقته. الطباق ليس طباقاً شكلياً ولا المقابلة، ولا التورية، ولا مراعاة النظير، إنما هي أداء تصويري بديع وفعال ضمن المنظومة التصويرية في الأداء الشعري الجمالي . وهنا أقول: إن الدكتور وهب كان يمكن أن يغني وقفته عند الطباق عندما قال: «هذا طباق يلغي بعضه بعضاً، لأن التناقض لا يتم» أقول إنه رأى الصورة وسيراها ها هنا لأنها صور متتابعة تؤدي دورًا في تقابل الصور وليس في طباق فيها كما وقف عندها .

أمر آخر في قيمة هذا البحث وهو أنه نبه إلى التوازن ما بين الأساليب، فليس مطلوبا في القصيدة الرائعة والعميقة والفعالة أن تكون فيها الأساليب كافة على حد متساو أو متواز، وثمة ما يغني الجانب الأسلوبي التركيبي وهو ما يتعلق بالدعاء والنداء وتكوين الجملة النحوية أسلوبياً وهنالك التصوير ... لاحظ الدكتور وهب أن هذا التوازن له تأويل أيضا في طبيعة التجربة وفي إثارتها، فعندما لا تتطلب المواقف لا تحتمل التصوير ينوب هذا التعبير الأسلوبي في الجملة وقيمها، ينوب مناب تلك الصورة وكذلك أقول إن الجدة تكون في مكنة الشاعر في كل العصور في الأساليب التركيبية أكثر من الصورة التي تبهت سريعاً ولا تقاوم هذا الزمن وشكرا .

رئيس الجلسة:

شكرا يا دكتور فايز، الدكتور عبد الله حمادي فليتفضل.

الدكتور عبد الله حمادي:

بسم الله الرحمن الرحيم. أشكر الأساتذة الأفاضل . أرى أن الدكتور وهب رومية قد لفت انتباهنا إلى قضايا جد مهمة في النقد العربي القديم، وفي مفهوم الشعرية العربية. بدأ بمحاولة تعريف شخصي من طرفه للشعر وخرج إلى مشكلة الصراع بين القديم والحديث في الشعرية العربية. أنا أقول من خلال مطالعاتي المتواضعة للتراث العربي القديم: لما نقلب بدقة في المتن الشعري القديم نجد أن الأمة العربية عرفت الشعر في بيت

شعري دقيق لأوس بن حجر، أو بالتالي لدى الأمة العربية تعريفان للشعر، تعريف تخلت عنه وهو لسوء الحظ التعريف الجيد والمفهوم الجيد الذي لوتتبعته وسارت على خطواته ربما لأبدعت شعراً جيداً، والتعريف الملتزم هوالذي ساد، التعريف الأول: هذا البيت ينسب إلى أوس بن حجر الذي يقول فيما يتعلق بتعريفه للشعر:

– وإني وما صبَّتْ عليَّ غمامتي

ودهري وفي حبل العشيرة أحطب

فيعرّف لنا الشعر في ثلاث محطات (وإني وما صبت علي غمامتي) أي أن الشعر إلهام، (ودهري) تجارب والتزام بقضية، التزام بقضية العشيرة ولا يمكن الخروج عنها وبالتالي انساقت القصيدة العربية ولم تستطع أن تخرج إلى عالم الانزياح وعالم المواضعة وعالم المعيارية وإلى وغير ذلك من هذه الأشياء، أما التعريف الآخر، فنجده في حلة المحاضرة ينسبه إلى النابغة الذبياني عندما يقول: (إن أعذب الشعر اكذبه) هذا التعريف الجميل الذي يرفض المحاكاة ويرفض معيارية الأشياء ومواضعة اللغة لم تسر عليه الشعرية العربية. ونجد في الشعرية الأوربية أن (جون كوان) يصل إلى هذا التعريف، وبالتالي نجد لما نعود إلى أبي تمام ونتمعن جيدا في كتابه (الموازنة بين الطائيين) جل المآخذ التي يأخذها على أبي تمام تقريبا هي النقاط المضيئة التي أراد من خلالها أبوتمام تجاوز عمود الشعر الذي اتفق عليه الذوق العام العربي فمثال واحد: يتعجب مثلا الآمدي لما يجد أن أبا تمام يعمد إلى صورة شعرية يصف أحد ممدوحيه فيها بالحلم. الحلم اعتادت العرب أن تصفه مثلاً أن «أحلامهم تزن الجبال مهابة» بالرصانة وغير ذلك، فيجد أن أبا تمام يصف ممدوحه فيقول: «رقيق حواشي الحلم» فكسر الصورة البيانية التي هي تقريبا الأساس الجوهري في عملية التجديد في الشعر، وشكراً.

رئيس الجلسة

شكراً، الكلمة الآن للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف.

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف:

بسم الله الرحمن الرحيم. البحث الذي قدمه الأستاذ الدكتور وهب رومية من الأبحاث التي أحبها واسعد بقراءتها منهجاً ومعالجة، ومن هذا المنطلق أبدي ملاحظاتي التي تتكامل معه، ولا تعارضه أو تناقضه، كما فعل الصديق العزيز الدكتور سالم خدادة .

الصديق الدكتور وهب رومية من المؤمنين بأن الشعر تشكيل لغوي قبل كل شيء وبعده، ومن هنا أجد أن عنوان البحث وهو «اللغة والصورة في شعر الأمير عبدالقادر» غير دال من حيث عطف الصورة على اللغة، لأن التحليل قائم على التشكيل اللغوي في البحث كله، ولذلك كان العنوان الجانبي أدق في الدلالة على الباحث وهوالتشكيل اللغوي، وكنت أود أن يكتفي بهذا العنوان عنواناً للبحث كله. القصيدة في المفهوم النصي وحدة واحدة متكاملة، وهكذا يفهم الدكتور وهب رومية أيضا مثل الجسم الإنساني، ومن هنا لا أميل أبدا إلى تجزيء أوصال هذا الجسم واقتطاع بعضه للاستشهاد به على ظاهرة معينة، لأن الجزء المبتور له علاقاته ببقية الجسم يتفاعل كل منهما مع الآخر تماما مثل عضوالجسم، اليد إذا بترت تبقى يداً، ولكنها لا تؤدي وظيفتها إلا وهي متصلة بجسمها، ومن هنا فكنت أود أن يحلل الأستاذ الدكتور وهب رومية بعضاً أو عدداً من القصائد – ولتكن قليلة – الكاملة حتى يبين شعرية الشاعر على حقيقتها في هذا البحث الجيد.

كثير من الإجراءات المستخدمة في هذا البحث كالتكرار والتقديم والتأخير وغيرها، موجودة في كل النصوص الشعرية، فالتكرار والتقديم والتأخير والفصل والوصل إلخ .. موجود في كل النصوص على اختلافها وتنوعها . ولا يختص بها شاعر دون آخر، ولذلك لا مناص من ربط هذه الإجراءات بسياق القصيدة اللغوي وإعطائها مزيدا من التحليل الدلالي المرتبط بالنص كله حتى تتمايز النصوص، ويبين فيها وجه الجمال والتفرد، وينبغي في النهاية أن أحيي اللغة المستخدمة في هذا البحث، فهي على الإجمال تنهض لأن تكون إبداعاً موازياً، وإذا كان الدكتور وهب يقول، ليس من الصواب أن ندرس بحثاً لا نتعاطف معه، فأنا أقول، ليس من الصواب أن نعلق على بحث لا نتعاطف معه أيضاً، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، دكتور، والآن يأتي دور الدكتورة هيا الدرهم.

الدكتورة هيا الدرهم:

تحيتي للإخوة الباحثين والمعلقين والمعقبين، غير أن كلمتي أوجزها في تعليق بسيط على ما تفضل به الدكتور عبدالله المهنا في رأيه وفي بعض ملاحظاته على ما ورد في بحث الدكتور وهب رومية. حقيقة نحن استمتعنا بهذا البحث وبهذا الإلقاء الجيد، غير أنه حينما قال: لماذا نحمّل النص فوق ما يحتمل، ونتطلب قيمة أخلاقية أو فلسفية في الشعر. لماذا نحن – إذن – ندرس الشعر؟ يجب أن يحمل هذه القيمة الأخلاقية أو الفلسفية، وهي لا تتعارض أبدا كما نرى جميعا مع القيمة الجمالية والإبداعية في داخل الشعر، فليس هناك أي تعارض، وإنما هوتكامل وترابط وتفاعل وتمازج بين الجميع.. بين كل هذه القيم، ولذلك فالقيمة الأخلاقية أوالفلسفية أوالجمالية مطلوبة حقيقة في هذا الشعر، وهذا فقط تعليق بسيط على ما ورد من حديث الزميل العزيز الدكتور عبد الله المهنا مع الشكر للجميع .

رئيس الجلسة:

شكراً، ونعطي كلمة أخيرة للدكتور رضوان الداية، وأرجوالمعذرة من البقية لمن لم يسعفنا الوقت لاعطائهم فرصة للكلام والتعقيب وستظهر كل تعقيباتهم كما تعلمون في كتاب الندوة، فارجو أن يسلموها مكتوبة لسكرتارية الندوة.

الدكتور رضوان الداية:

بسم الله الرحمن الرحيم، أولا ألاحظ على الدكتور وهب رومية الكلمة الأنيقة، والعبارة القاصدة، والمعنى الواضح، وأقول أيضا، الرأي المصمم. سؤال أسأله: ترى عن أي طبعة أخذ الدكتور وهب نصوصه؟ ولهذا علاقة بتعليقه على النصوص وعلى أدواتها. شيء آخر هناك احتراز احترزه الزميل الدكتور وهب في قضية الاختيار من النصوص، وكنت أتمنى أن يكون هذا مكتوبا في البحث، فإنه غير موجود فيه، وتحديد المستوى اللغوي حقيقة – كما تفضل – هو مختار اختيارا من الديوان، وكان من حقه حتى لا يكثر الكلام حول الموضوع أن يسكتنا بكلمتين في مقدمة البحث. شيء أخير أقول للدكتور وهب

وهو سؤال أرجو أن تجيبني عليه إن أمكن الوقت وإن سمح السيد رئيس الندوة، أقول في البحث يا دكتور وهب لمحات تقديمية كانت ضرورية للوصول إلى مفاتيح منهج الشاعر، فجاءت لمحات كما أقول وإشارات، وهي إشارات ليست بريئة بمعنى أنها تحتاج إلى نقاش طويل، وإن كانت لمحة عجلى. شيء آخر هناك عبارة في البحث وليس في المقدمة اليوم، تقول إن الكلمة في المعجم العربي شعرية وإنه يسيطر عليها الشعر ثم انتقلت بعد ذلك إلى كلام وهو في تقديري مهم جدا «إن السابقين أخذوا الكلمة وإشعاعها وإيحاءها، ولم يتركوا ساحة بكراً لمن جاء بعدهم» ترى هذا الكلام - وإن كان يقع في نفسي - أين هذا الكلام من قضية العقم والابتكار وهي مشكلة مهمة على طرفي الأدب والنقد معا، شيء أخير أقول للمحاضر الزميل الآخر الأستاذ عبد الرزاق إن الالتفات إلى الصوفية عند الأمير عبد القادر كان نقطة مهمة، لكن نسأل سؤالاً تاريخياً وأدبياً، ترى هل كان لجوء الأمير عبد القادر إلى الصوفية نوعا من التعويض عن عدم قدرته ومن معه على الجهاد والقتال، أم أنه كان متابعة لمذهب أبيه؟ وأين الأمر بين هذين الطرفين؟ وأرجو أن يتاح الوقت للأستاذ خلدون للإجابة عن هذا السؤال مع تعليق القول بوحدة الوجود. لا شك بأن من يقرأ ديوان الأمير عبد القادر يلمح وحدة الوجود، لكن بتفسير النابلسي، وليس بتفسير الحلاج، والسلام عليكم.

رئيس الجلسة:

ائذنوا لي بنصف دقيقة لأسأل من هوالمسؤول عن الفرق بين النسخة الأولى التي تظهر في المجلات والنسخة النهائية؟ هل هونفسه الأمير عبدالقادر؟ أم كان هناك محرر؟ هذا ما كنت أريد أن أسمعه نفسي شخصياً.

الدكتور رضوان الداية:

اسمح لي أستاذي بكلمة واحدة لقد سجلت في الاستمارة عن البحوث التي كنت تتمنى أن تراها، قلت كنت أتمنى أن أرى بحثا عن ديوان للأمير عبدالقادر عن مصادره ومخطوطاته، ومن أين جاء وكيف أن هناك ثلاث طبعات من الديوان، ومشكورة مؤسسة البابطين حقيقة لاهتمامها بالديوان، ثم أقول قد يحتمل الديوان طبعة أخرى.

رئيس الجلسة:

شكراً، الكلمة الآن للدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح أحمد:

شكرا سيدي الرئيس، وأحيي الجمع الكريم وأبوء إليه من سطوة المنصة مرة بعد أخرى. من الملحوظ كما - لعل الجميع يعلم - أن اللغة النقدية الآن يتناوشها نمطان أحدهما يلوذ بالجداول والإحصائيات في نزعية علمية تتسم بالجفاف، ولا تكاد تخرج من هذه الجداول إلى معطيات دالة، أما الأخرى فتقوم بما يسمى النص الموازي إبداعاً نقديًا في موازاة الإبداع الشعري. أنا أعتقد أن الطرفين بمنآى عن أن يكون فيهما القدر المطلوب من الصواب. النغمة الصحيحة هي الجمع بين الطرفين كذلك الذي قام به زميلي الكريم الأستاذ الدكتور وهب رومية من حيث اللغة الطلية، والاحتكام إلى المادة الشعرية الحية، هذه واحدة. أما الأخرى فهي أن الدكتور وهب رومية - وهذه ملحوظة جزئية - حينما أتى إلى تحليل بعض النصوص تحليلاً إسلوبياً رأيته على سبيل المثال يقول في بيت من الشعر مطلعه: «يا رب يا رب البرايا زدهم كذا كذا» ويعلق على هذا الأسلوب أنه أسلوب أمر، والواقع أنه يعلم ربما أكثر مما أعلم أن الأمر إذا كان من الأدنى إلى الأعلى، فهوأسلوب آخر يسمى أسلوب الدعاء، النقطة الأخرى أن الدكتور وهب رومية ينقل عن بعضهم وربما كان هذا أيضاً هوالرأي الذي يجنح إليه أنه إذا حدث صراع بين البنية الإيقاعية أي الوزن وبين التركيب، فإن الذي يتغلب هوالبنية الإيقاعية أو الوزن، ومن هنا ينتج ما يسمي بالضرورة الشعرية وما هوبضرورة شعرية. واقع الأمر أنه من الممكن أيضاً أن يتغلب التركيب مرة فينتج ما يسمى بالزحاف أو العلة العروضية ويتغلب البحر أوالوزن أو البنية الإيقاعية مرة أخرى فينتج عنه ما يسمي بالضرورة الشعرية، فليس الأمر على إطلاقه. البنية مستويات، كما تعلم، وهي في حالة توتر وجدل دائم وقد يتغلب مستوى على الآخر، فينتج عنه ظاهرة دلالية ويتغلب مستوى آخر في حالة أخرى، فينتج عنه أمر آخر . ألاحظ في ختام هذه الملحوظات القصيرة، أنك في صفحة ٣٥١ من الكتاب الماثل بين أيدينا، قد تحاملت على النقد والنقاد تحاملاً أبرأ إلى الله منه، وأبرأ أيضا بدم النقاد عن أن يسفك على يديك، تقول إنه أكبر أو أعظم ما يمكن أن يخطه أو تخطه يراعة ناقد لا يزيد على أن يكون تهميشا على أصغر شاعر من الشعراء،

أوعلى أي شاعر من الشعراء، أرأيت بالله (أسرار البلاغة) لعبد القادر الجرجاني أو (الوساطة) للقاضي عبد العزيز الجرجاني، أرأيت كلا منهما تهميشاً على شاعر هنا أو شاعر هناك؟ أنت ناقد يا سيدي، والناقد لا يهدر دم زملائه كما أهدرتها على صفحات بحثك الذي لا أستطيع إلا أن أعترف في النهاية بأنني استمتعت بقراءته متعة لا بد وأن يستشعرها الجميع، وفي هذا ربما كان إنصافاً لما قيل بالأمس أن معظم ما يقال في مقام السلبيات . هذه إيجابيات نذكرها لأن النقد إيجاب كما هو سلب، وشكراً للجميع.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور فتوح، دقيقتان لكل من هو على المنصة ونكون شاكرين لو تكرم أحدهم وتبرع بالدقيقتين، والكلمة الآن للدكتور وهب رومية، فليتفضل.

د. وهب رومية:

بكل السعادة والغبطة أتقبل ما سمعت، فقد رأيت فيما سمعت نبرة الحوار الموضوعي وهذا شيء بديع، أرجو أن نؤصله في كل الملتقيات والأبحاث، ومن المستحيل أن أذكر الإخوان واحداً واحداً، فقط أريد أن أشير إشارات خاطفة إلى بعض الأمور.

«الانحياز إلى البلاغة العربية» أنا لا أنكر ذلك هذا ليس انحيازاً إلى البلاغة العربية هذا انحياز إلى الشعر العربي، وهذا ما أعتز به. «الأشتات لا القصيدة» لقد قلت حتى في الملخص، لا بد من التحليل الذي يعقبه التركيب، ولقد كنت حريصاً كل الحرص في كل مرة على أن أربط الظاهرة بالظواهر الأخرى، وأن أخرج من دلالة التركيب إلى دلالة القصيدة أو مقولتها، أمر ثالث: «ازدواجية الدلالة» التي تفضل بها الدكتور عبدالله أنا قلت: هنالك شعر قد لا ينهض بالوظيفتين معاً ولكنني لا أحبه، فأنا لا أحب الشعر المباشر الذي يصل إلى حد الهتاف، ولا أعترف بالشعر الذي ليس له رسالة، وهذا رأي. للدكتور حماسة يقع ضمن هذا الأمر، شيء آخر أريد أن أنبه إليه. حقاً إن الحذف والوصل والذكر وما إلى ذلك، هذه الأمور موجودة في النصوص الشعرية ولكن همي لم يكن أن أبين هذه الظواهر، بل كان همي منصباً على الوظائف الفنية التي تقوم بها هذه الآليات في الشعر، وهذا هو أهم شيء بالتأكيد.

بقي أمران فقط لاغير، الأمر الأول حول عمود الشعر. عمود الشعر يا سيدي هو تقاليد الشعر المستخلصة من الشعر العربي إلى زمن وضع نظرية عمود الشعر، وقد يكون في هذا العمود عناصر قابلة للحياة والنماء، ولكننا لا نقبل أن نحجر على الشعراء . آخر ملاحظة أختم بها هي ما تفضل به الأخ خلدون الجزائري : يقول إنني قد أغرت على كلام الدكتور حقي، وثمة فرق كبير بين أن يشرح محقق الديوان كلمة، ويأخذ الباحث هذه الكلمة شرحاً، وبين أن يشير محقق الديوان إلى ظاهرة إسلوبية وأن يعرف وظائفها . الدكتور حقي شرح الكلمة، ولكنه لم يتحدث لا عن العدول، ولا الانحراف، ولا عن القيمة الفنية له، ولا شيء من ذلك، أنت تقول يا أخي العزيز أنني قد سويت بين صنيع الشنفرى، وصنيع عبد القادر، وأنا أبرأ إلى الله من ذلك، فأنا قلت: مع اختلاف في الدلالة وأرجو أن تعود إلى الكتاب، قلت مع اختلاف في الدلالة، وأعتقد جيداً أن قضية الفناء ووحدة الوجود هذه أمور لا يتسع لها هذا المكان، ومرة أخرى الشكر لكم جميعاً، والشكر لمؤسسة البابطين التي أنعمت علينا بهذا الاجتماع الطيب، شكرا .

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور رومية وأدعو الدكتور سالم عباس خدادة ليحدثنا لدقيقة .

الدكتور سالم عباس:

في الواقع دائماً يدور جدل بيننا وبين النحويين، الدكتور جميل علوش في (ته دلالا) العبارة التي ذكرها، وقال إنها لا تقع حالاً أوشيئاً من هذا، الواقع أنا توقفت عند هذه العبارة، وسألت بعض النحويين، وقالوا ما دام سياق النص يدل على ذلك لأن البيت لوأكملناه، يا دكتور جميل يقول الشاعر .

تـه دلالا وهـز الـعطـف مـن طـرب
وغن وارقص وجـرّ الذيل مـخـتـالا

النص نفسه في الواقع فيه شيء من التسويغ كما يرى بعض النحويين لوقوع (دلالاً) حال أي (تِهْ متدللاً)، شكرا .

رئيس الجلسة:

يحدثنا الآن ضيفنا الكبير المشير عبدالرحمن سوار الذهب، فليتفضل.

المشير عبد الرحمن سوار الذهب:

بسم الله الرحمن الرحيم، إن الحمد لله نحمده على نعمائه ونصلي ونسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم. أشكر الأخ الرئيس الذي أتاح لي هذه الفرصة، وفي الحقيقة ليست لي كلمة، إلا كلمة شكر موجزة، فإنني وقد يسر الله لي حضور هذه الندوة لأشكر لهذا البلد المعطاء، الجزائر – رئيساً وشعباً على هذه الفرصة الطيبة التي اتيحت لهذا الجمع الكريم أن يجتمع في بلادهم العزيزة، كما أشكر أيضا الأخ الكريم الشيخ الدكتور عبد العزيز سعود البابطين على إقامته هذه الندوة، وعلى خلقه لهذه المؤسسة، التي تعنى بالإبداع الشعري، وأتصور أن عنايته بهذا الأمر أي بالشعر وبالإبداع العربي من حيث هو، والشعر العربي بالذات، إنما هواهتمام باللغة العربية، واللغة العربية – نحن العرب – هي مدخلنا الأساسي والسليم لفهم منهجنا الحضاري، وأعني به القرآن الكريم، فنحن أمة العرب والإسلام يجب أن نعتني بلغة القرآن حتى نمهد لأنفسنا طريقاً سليماً لفهم هذا النهج الحضاري العظيم، وإنني سعيد غاية السعادة أن تتاح لي هذه الفرصة بأن ألتقي بهذه الكوكبة النيرة من علمائنا الأجلاء في مجال الشعر والإبداع والنقد العربي، فقد سعدت كثيراً في الماضي حينما قرأت لبعضهم، وأنا أسعد اليوم بلقائهم، وأسأل الله سبحانه وتعالى أن يديم عليهم نعمة الصحة والتوفيق والسداد، كما أنني أود فقط أن أشكر كافة الذين أعربوا لي عن سعادتهم بلقائي وأشادوا وأطنبوا بصفات أحسب أنني لا أرقى إليها . لكن من لا يشكر الناس لا يشكر الله . ولا بد لي أن أشكر كذلك الأستاذ عبد الرحمن رفيع الذي أتحفني بهذه القصيدة وبكتابه هذا الذي أهداني إياه، وحقيقة حين استمعت إلى قصيدته، تذكرت قصة تلك الأرملة التي حينما كان القسيس يتلو بعض الصلوات على جثمان زوجها المسجى داخل التابوت، وبعد أن فرغ من الصلوات بدأ يذكر محاسن المتوفى ويقول إنه كان بارا بزوجته سعيداً بها يغدق عليها المال، ولا يتأخر عن مطالبها وما إلى ذلك، وفي أثناء حديثه هذا لاحظ القسيس أن الأرملة قامت من بكائها وذهبت إلى التابوت تعالج فتْحَهُ، وهنا قال لها: ياامرأة ماذا تفعلين؟ قالت: أردت فقط أن أطمئن بأن هذا المسجى داخل التابوت هو زوجي وليس شخصا آخر (ضحك). مرة أخرى أشكركم وأعرب لكم عن سعادتي بأني التقيت بكم وجزاكم الله كل خير، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الأمين العام:

إخواني الأعزاء: ونحن نوشك على انتهاء الندوة وانتهاء الدورة، لكن أمامنا في المساء جلسة شعر، فلنلتف حول الشعر وستكون هذه الجلسة بالتعاون مع اتحاد الكتاب الجزائريين إن شاء الله الساعة السادسة من مساء هذا اليوم على هذه المنصة.

أعطي الكلمة لرئيس المؤسسة الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين فليتفضل هنا على المنصة لإلقاء كلمته.

الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى اله وصحبه أجمعين، أساتذتي الكرام، أشعر بالغصة، ونحن نوشك على الانتهاء من أعمال هذه الدورة التي سنتفرق بعدها مرة أخرى، ونأمل أن نراكم إن شاء الله في سنوات قادمة. الواقع برغم شعوري بغصة الفراق إلا أنني سعيد جدا بالنتائج الطيبة التي تحققت من خلال هذه الندوة، والحقيقة نحن حققنا جزءاً كبيراً من أهدافنا التي وضعناها لأنفسنا في هذه المؤسسة ألا وهوالتواصل والتقارب بين الأدباء والشعراء بعضهم ببعض وأعتقد أن هذا هو الطريق الصحيح لعودة الثقة إلى النفس العربية من خلال هذا التواصل وهذا التقارب.

باسمكم جميعا أتقدم بالشكر الجزيل إلى فخامة الرئيس عبد العزيز بوتفليقة الذي رعانا رعاية خاصة وعني بنا عناية متميزة، كما أشكر باسمكم وسائل الإعلام ووزارة الاتصال ووزيرها الذي سخر كل الأجهزة لتسليط الضوء على ما أبدعتموه وما ذكرتموه خلال هذه الدورة، وهذا الشكر موصول للعاملين الذين عملوا على إنجاح هذه الدورة، وعلى رأسهم الأخ عبد العزيز السريع الذي بذل جهداً هو وزملاؤه لمدة سنتين كاملتين للوصول إلى هذا النجاح الذي نستشعره جميعا كما تستشعرونه أنتم، أيضا شكرنا كبير للمشاركين الكرام الذين تجشموا عناء السفر، وعلى رأسهم آية الله محمد علي التسخيري، وانا لم أذكر اسمه لموقعه وقيمته الرفيعة فقط، إنما لأنه جاء من بلاد بعيدة أبعد من بلادنا كلنا، وهذا أيضا يدل دلالة واضحة على اهتمامه بالأدب العربي والشعر العربي واهتمامه أيضا بالتواصل مع المثقفين العرب، كذلك أشكر الذين واصلوا الحضور

سواء في الأمسيات الشعرية أو في الندوات واللقاءات التي عقدت، ولقد لاحظت بأن سيادة المشير سوار الذهب ربما يكون أكثر الحضور للندوة وللأمسيات الشعرية التزاماً فله ولكم من خلاله كامل التقدير والاحترام، بلا شك الإخوة رجال الأدب الجزائريون أعطونا الكثير من الرعاية واحتضنونا احتضانا نشكرهم عليه وأُكبر في إخواني الجزائريين الذين أتوا من مسافات بعيدة ربما تصل إلى أكثر من ألف كيلومتر أيضا للالتقاء بكم، والتحدث إليكم، والتعرف عليكم، وتعرفنا أيضا عليهم. هذا التمازج والتواصل أثلج صدورنا جميعا، وفي الحقيقة أنا سعيد جداً بهذا اللقاء وأشكركم مرة أخرى، وأشكر الجزائر الحبيبة وكان حظنا طيبا أن نلتقي في الوقت الذي تحتفل به الجزائر ونحن نحتفل معها بعيدها السادس والأربعين شكراً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

رئيس الجلسة:

شكرا للجميع ودعونا نقول كلمة واحدة فقط أن مؤسسة البابطين ظاهرة جميلة اختارت جماليات الحياة وجماليات النص لتجمع العرب معا. من استطاع أن يجمعنا في طائرة واحدة على مائدة واحدة في مكان واحد؟ الشكر كله لهذه المؤسسة، لرئيسها وأمينها العام، والسلام عليكم ورحمة الله.

****

خواطر ذاتية في أبي فـراس وشعـره

الدكتور إحسان عباس

(بني هذا العرض على تأمل في ديوانه الذي حققه الدكتور سامي الدهان (رحمه الله) ١٩٣٩ – وهو ديوان بشرح ابن خالويه الذي كان أبو فراس يخصه بشعره ويودعه لديه، ويحدثه أحياناً بمناسبة القصيدة (ترى إلى ماذا كان أبو فراس يرمي باتباع هذه الطريقة؟ هل كان يريد الشرح أو النقد أو هما معاً؟) وبما أنا لا نملك رواية أخرى للديوان، فلابد أن نتقبل رواية ابن خالويه، وإن كانت المخطوطات التي جمعها المحقق والتي قد تصل إلى أربعين تجعل اختيار القراءة الأصلح أمراً عسيراً، ولا ريب في أن المحقق قد بذل جهداً بالغاً منقطع النظير في التحقيق، والفهرسة، وجمع تراجم أبي فراس من المصادر. وهذا العرض قابل للتوسع والإضافة، أما النواحي الفنية فتتطلب دراسة مستقلة).

ورد في إحدى نسخ ديوان أبي فراس (ص: ١٧٥ / ق: ١٢٥) وقال: وهو أول ما قال:

بكيتُ فلما لم أر الدمع نافعاً
رجعتُ إلى صبرٍ أمرٍّ من الصبر
وقدَّرت أن الصبر بعد فراقهم
يساعدني وقتاً، فعزيت عن صبري

وبطريقةٍ ما اتصل هذان البيتان بأبي زهير المهلهل بن نصر بن حمدان، ولعلَّ أبا فراس كتب بهما إليه، فكتب إليه أبو زهير بأبيات أولها: «يا بن الكرام الصيد والسادة الغرّ» فأجابه أبو فراس بأبيات على الوزن والرويّ (ق: ١٦٧).

(*) ثمة ظروف حالت دون مشاركة الدكتور إحسان عباس بهذه الندوة، ولاهمية هذه الخواطر آثرنا نشرها في هذا الكتاب (المحرر).

ألا مـــــا لمن أمـــــسى يراك ولـلبــــــدر

ومـــــا لمكانٍ أنت فـــــيـــــه ولـلـقَطْر

يقول فيها (وهي في ١٤ بيتاً):

وإنـك فـي عـــــــذب الـكـلام وجــــــــزلـه

لتــغــرف من بـحـــر وتنحت من صــخـــر

ومـــــثلك مـــعـــــدوم النظيـــر من الـورى

وشـعـرك مـعـدوم الشـبـيـه من الشــعــر

وأبو زهير المذكور يقول فيه ابن خالويه (ص: ١٥٢): كان أفرس العرب وأشعرها، ولا يستثني، وقد انتظمت المكاتبات بين أبي فراس وأبي زهير، حتى توفي الثاني عام ٣٣٩هـ/ ٩٥٠م في أرجح تقدير. ويمكن أن تعدَّ هذه المراسلات الشعرية بين الرجلين العامل الأول في حفز أبي فراس إلى استمرار التمرس بالشعر في نَسَق مكاتبات محدودة بحدود ما يصله من أبي زهير، وما قد تثيره قصائده من قضايا، وما قد توحي به من خواطر، ونقف عند قصيدة أخرى من هذه المراسلات وإن كنا نجهل ما أثارها (ق: ٣٠٥) وفيها مفاجأة بالشكوى من الهوى وانفساح المجال للفخر بالذات، يقول أبو فراس:

سلِ الدهر عني هل خــضـــعتُ لحكمــه

وهل راعني اصـــــلالُهُ وأراقــــمُـــــهْ

وهل مــوضع في البـرِّ مـا جُـبْتُ ارضـه

ولا وطئـتــه من بعـيــري مناسـمــه

ولا شـــــــــعتْ لما وردتُ نجــــودُهُ

ولا بعـــدتْ اغـــواره وتهـــائمــــه

ومـا صـحـبـتني فـيـه قطّ إلا مطيـتي

وعـضبٌ حـسامٌ مِـخْـذَمُ الحـدِّ صـارمـه

وإن انفـــراد المرء في كل مـــشـــهـــد

لخـيـرٌ من اسـتـصـحـاب من لا يلائمُـه

أخي وابن عـمـي يا بن نصـرٍ فـداءُ مَنْ

اقـيـمت لطول الـهـجـر منك مـآتمه

أودكَ وداً لا الـزمـان يـبـيـده

ولا النأي يفنيـه ولا الـهـجـر صـارمـه

والجزء الغزلي من هذه القصيدة عامٌ خاضعٌ لحِكَمٍ أولية، وأما الفخر فيها فإنه فخر بالتجواب وارتياد المناطق المخوفة، وذلك ضرب من الشجاعة، ولكنه ليس شجاعة الحرب والصبر على هول المعارك ولقاء الاخوان، غير أنه في قصيدة تالية (يكرر فيها البيت الأخير هنا مع تغيير القافية (ثالمه) يتهم ابن عمه وصديقه بالجفاء:

أيا جـافـيـاً مـا كنت أخـشى جـفـاءه

ولـو كـثـرتْ عـذاله ولـوائمـه

كـذلك حظي مـن زمـاني وأهـلـه

يصـارمني الخل الذي لا أصـارمـه

ولعل هذا الجفاء لا يعدو أن يكون تأخر رسالة من أبي زهير، ولكن ندبه لحِظّه من الزمان وأهله يبدو مبالغة واضحة في هذا السياق. وقد غاب أبو زهير قبل أن يتجاوز أبو فراس العشرين من عمره، ومع ذلك لا نجد في ديوانه قصيدة في رثاء أبي زهير (ترى هل قال شيئاً ولكنه لم يسلّمه إلى ابن خالويه؟).

على أي حال كانت مراسلات أبي زهير تنعش قريحة أبي فراس، وتحمله على ركوب بحور شعرية متنوعة على سبيل المعارضة، وتؤكد له أن في أقربائه من يحبه ويقدره، وترسّخ في ذاكرته الشعرية «موتيفات» بأعيانها حول البكاء والصبر والحبّ،

والفخر بالنفس، وشكوى الزمان، وتغير الاخوان، وهي تلك الموتيفات التي عبَّرت عنها قصيدته التي فاقت – عند الناس – كلَّ قصائده الأخرى، ونالت بحق شهرة بين المتأدبين (ق: ١٦٠) ومطلعها:

أراك عصيَّ الدمعِ شيمتُك الصبرُ

أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ

وقد نالت هذه القصيدة شهرتها لأنها تجمع أهمَّ العناصر في قصائده الأخرى.

ولكن أبا فراس كان يفيء إلى عوامل أخرى تحفزه لقول الشعر، منها الأيام التغلبية التالدة، كما كان يحشدُ أمجاداً جديدة (طريفة) في غزواته مع سيف الدولة، قبل فقده لأبي زهير وبعد ذلك، ففي سنة ٣٣٩هـ على سبيل المثال، وهو ابن تسع عشرة سنة أوغل في بلاد الروم وشارك في فتح حصن العيون وحصن الصفصاف، وازدهى بنشوة الانتصارات على الأعداء وأسر بعض بطارقتهم (ص: ١٤٢)، كما جرَّب التنكيل بالقبائل العربية التي كانت تثور على سيف الدولة، وكانت تجاربه الحربية وبطولاته كفيلة أن تجعله يعظّم سيف الدولة – وإن بدا له أحياناً أنه يقصر في حقه – وبخاصة في حادث الأسر بعد سنوات (٣٥١ / ٩٦٢) حتى لقد صرَّح لابن خالويه مرة بقوله: «كل موقف لسيف الدولة شريف» (ص ١٤٣) وحتى كان يحلو له أن يسميه «سيف الدين» وحتى قال فيه مازجاً المدح بالفخر (ق: ١٨٦):

ينافسني فيك الزمان وأهله

وكلُّ زمانٍ لي عليك منافسُ

شريتكَ من دهري بذي الناس كلهم

فلا أنا مبخوس ولا الدهر باخس

وملَّكتك النفس النفيسة طائعاً

وتُبذَلُ للمولى النفوسُ النفائس

تشوّقني الأهل الكرام وأوحشتْ
مواكبُ بعدي عندهم ومجالس
وربتما زانَ الأماجدَ ماجدٌ
وربتما زان الفوارسَ فارس
رفعتُ على الحسّاد نفسي وهل همُ
وما جمعوا ما شئت إلا فرائس
أيدركُ ما أدركتُ إلاّ ابنُ همةٍ
يمارسُ في كسبِ العُلا ما أمارس
يضيقُ مكاني عن سواي لأنني
على قمة المجد المؤثل جالس
سبقتُ وقومي بالمكارمِ والعلا
وإن رَغِمَتْ من آخرين المعاطس

وحتى قالَ في قصيدة أخرى (ق: ٢٨٤ / ص: ٣٥٧) وقد عزم سيف الدولة على مغاورة ابن شُمُشْقيق (J. Zimistices) ورأى أن يخلّف أبا فراس على الشام:

أشدّةٌ ما أراه منك أم كرمُ
تجودُ بالنفس والأرواحُ تُصطَلَمُ
يا باذلَ النفسِ والأموالِ مبتسماً
أما يهولك لا موتٌ ولا عدم
لقد ظننتُكَ بين الجحفلين تَرَى
أن السلامةَ من وقع القنا تَصِم
نَشَدْتُكَ الله لا تسمح بنفسِ عُلاً
حياةُ صاحبها تحيا به الأمم
هي الشجاعة إلاّ أنها سَرَفٌ
وكلُّ فضلكَ لا قَصْدٌ ولا أَمَم

إذا لقــيتَ رقــاقَ البــيضِ منفــرداً

تحت العــجاجــة لم تُسْـتَكْثَــرِ الخَـدَم

تفـدي بنفـسكَ أقــوامــاً صنعــتــهمْ

وكـــان حــقُّــهُمُ أن يفــتــدوك هم

تَضِنُّ بـالحـــــرب عنّـا ضَنَّ ذي بَخَـلٍ

ومنكَ في كلِّ حـــربٍ يُغْــــرَفُ الكرم

لا تشــغلنّي بـامــر الشــام أحـرسُــهُ

إن الشـــــام على من حلّـه حـــــرم

فـإن للثــغــرِ سُــوراً من مــهـابتــه

صــخـــورُهُ من اعـــادي أهله قـــمم

لا يحـرسنّيَ سـيفُ الدين صحـبـتُـهُ

فـهي الحـيـاةُ التي تحـيـا بهـا النَّسَم

ومـا اعــتــرضتُ عليــه في أوامــره

لـكنْ ســالتُ ومن عـــاداتـه «نَـعَـم»

إن تقدير أبي فراس لبطولة سيف الدولة، والبطل تعجبه البطولة في الآخر، هي التي تجعل أبا فراس يمعن في مدح ابن عمه، لأنه كان يدرك أن سيف الدولة هو سرُّ عظمة بني حمدان في عصره، على مالهم من مآثر أخرى في القديم والحديث، وقد يعتب أبو فراس على سيف الدولة، وقد يقسو في العتاب بدالّة القرابة والصهر، ولكنه كان دائماً يتذكر أن هناك حداً لا يستطيع أن يتجاوزه، وكانت حادثة الأسر وما ارتبط بها من تأخر سيف الدولة في فداء أبي فراس هي أشدُّ حادثة تفتح في نفس الثاني جرحاً عميقاً. وللحقِّ أقول كان بين الرجلين تفاوتٌ في النظر إلى تلك القضية وملابساتها: أبو فراس يحنُّ بشدة إلى التحرر والانطلاق، يحنّ إلى الأم والوطن، على الرغم من إكرام الروم له حين أسروه، إذ كانوا يفرضون على كل أسير أن يسلّم سيفه، وأن لا يركب دابة في مدينتهم، وإنما يمشي في ملعب لهم يسمى البطوم (ولعل

الصواب «الهيودروم» أي ميدان الخيل) وهو مكشوف الرأس، ويسجد ثلاث سجدات أمام الملك، ويدوسُ الملكُ رقبته (ص: ٢٢٣). وقد أعفي أبو فراس من كل ذلك، بل جعل له خادم يخدمه، وكان الملك يقرّبه ويحادثه. غير أن أبا فراس أخطأ حين سمح للجزع بالاستيلاء على نفسه (وبعض هذا الجزع سببه بعده عن والدته)، وفي بعض الملاحظات رتّب مع الملك كيفية الفداء وشروطَهُ دون أن يستأذن سيف الدولة، ثم رجع عن ذلك، بعدما وصله تقريع سيف الدولة، أمّا سيف الدولة فإن الظروف كانت تقيّده بالواقع: كان يعلمُ أن فداء الأسير من الطبقة العليا باهظ (وهل المال متوافر لديه؟) وكان يدرك أنه لا يستطيع أن يفدي ابن عمه دون سائر أسرى المسلمين، بل هو يرتّب لفداء عامّ، على الطريقة التي أَلِفَتْ منذ أوائل العصر العباسي.

كانت حادثة الأسر وتفاوت الرجلين في التأني لها سبباً في زيادة معاناة أبي فراس في الأسر، ولكنها من ناحية أخرى بَلْوَرَتْ شاعريته، فكانت قصائده الروميات هي التي مَيَّزته في تاريخ الشعر العربي، حتى قال حين أدرك سرَّ المحنة وفضلها عليه (وإن كان قوله قد يعد تعزيةً للنفس):

ولله عندي في الإسار وغيره
مواهبُ لم يُخْصَصْ بها أحدٌ قبلي
حللتُ عقوداً أعجز الناسَ حلُّها
ومازلتُ لا عَقْدي يُذَمُّ ولا حلي

ثم أثبتت له الأيام أن سيف الدولة كان سنده القوي، وملاذه الأمين، إذ لم يجد بعد ذهابه إلاّ تنكّراً من أبي المعالي (ابن سيف الدولة وابن أخت أبي فراس) وحليفهِ قرغويه صاحب حلب وذلك حين حاول أبو فراس أن يستقل بحمص (ص: ٣١٩). إن وجود سيف الدولة كان يعدّل من طموح أبي فراس ويكفكفُ من غُلَوائه، فلما غاب سيف الدولة صعد (بارومتر) طموح أبي فراس صعوداً كلَّفه حياته.

ومع ذلك يمكن أن يقال إنّ تجربة أبي فراس في عمره القصير كانت فريدة وقصيرة معاً، وكان ذروتها تجربةَ الأسر، إذ كانت امتحاناً شديداً لنفسيته وشخصيته، وبسبب طريقة تلقيه لها - مع اهتصاره قبل عهد النضج) لم تَعْمُقْ ولم تتسع كثيراً، إذ لقي منيته عام (٣٥٧هـ / ٩٦٨) أي انه عاش حوالي ثمانية وثلاثين عاماً.

إن الأسئلة القليلة السابقة - وأمثلة كثيرة تؤيدها لم تذكر - تدلُّ على أن أبا فراس كان يجنح إلى تصوير اللحظات العاطفية بغلوّ شديد، وكان سريع التحول من العرفان بالجميل إلى العتاب القاسي أحياناً حتى كان يخيل إليه أن الحياة خلت من الأصدقاء، وأن الوفاءَ قد غربت شمسه، وأنه إذا استثنى سيف الدولة لا يرى بطلاً يوازنه، إلى شعور (طبيعي) بالغربة بين أهله ورجاله، وتتكرر هذه الظواهر في قصائده حتى يكثر التشابه بينها، ويزيد ذلك وضوحاً أن القصيدة كانت كثيراً ما تتحول بين يديه إلى فخرٍ سواء أكانت غزلية أم مدحية أم عتابية أم وصفية.

لهذا أرى من الخير أن يُقْرأ شعراً على فترات متباعدة بعض الشيء، حتى يسلم القارىء من الإحساس بالتكرار ومعايشة الأنا المتضخمة دفعةً واحدة، فإن تضخمها يضيّق منافذَ التنفس، إذ يبدو أن قراءة الشعر المتمدح بالبطولة في عصرِ الهزائم تجعلُ البطولة مَظِنَّةَ شكّ أو تجسيداً لدعوى.

****

تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة

الدكتور إبراهيم السعافين (الأردن)

- من مواليد عام ١٩٤٢ في الفالوجة .
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٦٦
- ماجستير في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة ١٩٧٢
- دكتوراه في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة ١٩٧٨ (بمرتبة الشرف الأولى) .
- عمل أستاذاً في جامعة اليرموك ١٩٧٨ - ١٩٩٠
- عمل أستاذاً زائراً بجامعة (تنسي - نوكسفيل) ١٩٨٤ - ١٩٨٥
- عمل أستاذاً (إجازة تفرغ) بجامعة الملك سعود ١٩٨٥ - ١٩٨٦
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين ١٩٨١ - ١٩٩٣
- رئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في (إربد) ١٩٨٢ - ١٩٨٤
- عضو مراسل المجمع العلمي الهندي ١٩٨٣
- عضو مجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري .

من مؤلفاته:

- له أكثر من ٣٢ مؤلفاً في مختلف فنون الأدب (الشعر - الرواية - النقد - المسرح) ومنها :
  - تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٩٨٠
  - مدرسة الإحياء والتراث - بيروت ١٩٨٧
  - نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام ١٩٤٨ - عمان ١٩٨٥
  - تاريخ الأدب العربي - عمان ١٩٨٥
- له عدة مسرحيات منها : ليالي شمس الفرح - الطريق إلى بيت المقدس .

له عدد كبير من البحوث والدراسات الأدبية والفنية والنقدية .

الأستاذ الدكتور أحمد حيدوش (الجزائر)

- ولد عام ١٩٥١ باتنة - الجزائر.
- حصل على الماجستير عام ١٩٨٤، وعلى الدكتوراه عام ٢٠٠٠.
- أستاذ مساعد - جامعة تيزي وزو ١٩٨٤ - ١٩٨٨.
- أستاذ مساعد مكلف بالمحاضرات ١٩٨٨ - ٢٠٠٠.
- أستاذ محاضر إلى ٢٠٠٢.
- رئيس قسم الجذع المشترك «معهد اللغة والأدب بتيزي وزو» ١٩٨٤ - ١٩٨٦.
- رئيس المجلس العلمي. ١٩٨٥ - ١٩٨٧.
- مدير المعهد الوطني للتعليم العالي للغة العربية وآدابها، تيزي وزو ١٩٨٩ - ١٩٩٩.
- رئيس قسم الأدب العربي ١٩٩٩ إلى اليوم ماي ٢٠٠٢.
- رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب والعلوم الإنسانية منذ ٤/ ٤/ ٢٠٠٠ إلى اليوم ماي ٢٠٠٢.
- له عدد من البحوث والمحاضرات في مجال الأدب والنقد الأدبي.

الأستاذ الدكتور أحمد درويش (مصر)

- ولد عام ١٩٤٣ في منيل السلطان بمحافظة الجيزة - مصر.
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٦٧، وحل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة السربون - باريس ١٩٨٢
- عين معيداً بكلية دار العلوم فمدرساً بها، فأستاذاً مساعداً ١٩٨٨
- عمل محاضراً في معاهد علمية عديدة أخرى مثل الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومدرسة المعلمين العليا بباريس، ومعهد إعداد المذيعين بالتلفزيون المصري، وكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس.
- ساهم في تكوين الجمعية المصرية للأدب المقارن، وشغل منصب نائب رئيسها، كما اشترك في عدد من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث العلمية في كل من القاهرة والمنصورة والمنيا وباريس ومسقط، ونشر عشرات الدراسات والمقالات في المجلات العلمية المتخصصة في أنحاء الوطن العربي.

من دواوينه:

- ثلاثة ألحان مصرية ١٩٦٧ (بالاشتراك).
- نافذة في جدار الصمت ١٩٧٤

من مؤلفاته:

- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق.
- بناء لغة الشعر (ترجمة).
- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة.
- دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة.
- حول الأدب العربي (بالفرنسية).
- في صحبة الأميرين أبي فراس الحمداني، وعبدالقادر الجزائري.
- جابر بن زيد.

الدكتور أحمد سليم الحمصي (لبنان)

- ولد عام ١٩٣٤ بطرابلس - لبنان.
- نال شهادة علم النفس الاجتماعي من معهد العلوم الاجتماعية في بيروت ١٩٦٣، وإجازة في اللغة العربية وآدابها ١٩٧٠، ودبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب في الجامعة اللبنانية ١٩٧٧، وشهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة القديس يوسف في بيروت ١٩٨٢.
- يعمل أستاذاً لمادتي البلاغة وصناعة الكتابة في معهد طرابلس الجامعي للدراسات الإسلامية، وأستاذا للنحو والصرف والأدب الإسلامي وصناعة الكتابة وفن الإلقاء في جامعة الجنان.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، والمجلس الثقافي للبنان الشمالي، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري.
- أحيا أمسيات شعرية في طرابلس وبعض المدن العربية.
- نشر بعض المقالات النقدية والقصائد الوجدانية في عدد من الصحف والمجلات.

الأستاذ الطيب صالح (السودان)

- ولد في مركز مروي (المديرية الشمالية - السودان) عام ١٩٢٩
- تلقى تعليمه في وادي سيدنا، ثم في كلية العلوم في الخرطوم.
- نال شهادة في الشؤون الدولية من بريطانيا.
- عمل مدرسًا، وفي الإذاعة البريطانية.
- ثم وكيلاً لوزارة الإعلام القطرية.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

من مؤلفاته:

- عرس الزين - رواية ١٩٦٢
- موسم الهجرة إلى الشمال - رواية ١٩٦٥
- بندر شاه - رواية ١٩٧١
- مريود - رواية.
- دومة ود حامد - رواية.
- يكتب للصحافة.

الأستاذة بديعة مصطفى الجزائري (سورية)

- ولدت في الثلاثينات في تطوان - المغرب .
- خريجة دار اللغات بدمشق .
- لها تاريخ حافل في مجال الأنشطة الاجتماعية والوطنية والقومية ، وأسهمت في تأسيس عدد من الجمعيات النسائية . .

من مؤلفاتها:

- ناصر الدين الأمير عبدالقادر بن محيي الدين في حقبة من تاريخ الجزائر .
- الجذور الخضراء .
- الأسس الاقتصادية في الإسلام .
- أصحاب الميمنة .
- نشرت عدداً من المقالات في بعض الصحف والدوريات السورية والعربية .
- شاركت في عدد من الملتقيات ذات الطابع التاريخي ، والأدبي ، والثقافي .

الدكتور جميل علوش (الأردن)

- ولد عام ١٩٣٧ في بير زيت بفلسطين.

- حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة دمشق ١٩٦٧، والماجستير في النحو من معهد الآداب الشرقية ببيروت ١٩٧٢، وعلى الدكتوراه من نفس المعهد ١٩٧٧.

- عمل في وزارة المالية والنفط بالكويت، ثم في الكلية العربية بعمان، ثم في كلية السلط، فكلية عمان للمهن الهندسية.

- عضو رابطة الأدباء بالكويت، وبالأردن، وباتحاد الكتاب الأردنيين.

- نشر العديد من قصائده وأبحاثه الأدبية واللغوية في المجلات العربية مثل: الفيصل، والقافلة، والبيان، والوحدة، وأفكار، ومجلة مجمع اللغة العربية.

- دواوينه الشعرية: عرس الصحراء ١٩٦٦ - خوابي الحزن ١٩٧٩ - أشواق ١٩٨٠ - جراح ودماء ١٩٨٥ - مواكب الربيع ١٩٨٩ - صوت الشعر ١٩٩١ - حديث الذكريات ١٩٩٨ - قصائدي الأولى ١٩٩٩ - نفحات شعر ١٩٩٩.

- مؤلفاته: من شعراء العصر - ابن الأنباري وجهوده في النحو.

- حصل على الجائزة الثانية للشعر من القسم العربي للإذاعة البريطانية عام ١٩٨٨.

- ممن كتبوا عنه: كامل السوافيري، ويعقوب العودات، ومحمد عمر حماده، ومحمد المشايخ.

الدكتور جرجي طربيه (لبنان)

- ولد عام ١٩٤٦في تنورين (قضاء البترون).
- حصل على الماجستير في اللغة العربية وآدابها - الجامعة اللبنانية ١٩٧١، والدكتوراه في اللغة العربية وآدابها - جامعة القديس يوسف١٩٨٠ ، ودكتوراه الدولة في الآداب العالمية - جامعة القديس يوسف ١٩٨٤.
- يشغل منذ ١٩٨٠منصب أستاذ الحضارة والأدب والنقد في الجامعة اللبنانية، وهو عضو لجنة دكتوراه الدولة في نفس الجامعة.
- أسس حركة الطلاب المستقلين ١٩٦٨، كما أسس ثانوية تنورين الرسمية وكان أول مدير لها ١٩٧١، ورأس تحرير المجلة التربوية ١٩٧٩ .
- يحمل شارة النادي اللبناني المذهبة في سانتياغو، ١٩٨٤
- وميدالية رابطة خريجي معهد الرسل بجونيه.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري للفترة منذ ١ يناير ٢٠٠١.

من دواوينه:

- القبطان١٩٨٦
- شهادات أمام محكمة القرن ١٩٨٦
- حديقة السلطان ١٩٨٦
- عاشق حوريات البحور السبع ١٩٨٦
- زائرة الليل الليلكي ١٩٩٠.

من مؤلفاته:

- الوجدية وأثرها في جذور المجتمع العربي
- الوجدية وأثرها في الأندلس
- التعصب العنصري والديني في الأندلس
- مدخل إلى أدب الجاهلية
- نقولا سعادة الباحث المقارن وداعية السلام الأدبي.

الأستاذ خالد الشايجي (الكويت)

- ولد عام ١٩٤٢ في الكويت.
- أنهى جميع مراحل دراسته في الكويت، وحصل على بكالوريوس إدارة الأعمال من كلية التجارة.
- عمل موظفاً حتى وصل إلى وظيفة أمين عام للمجلس البلدي بدرجة وكيل وزارة مساعد ثم تقاعد منذ عام ١٩٨٨.
- عمل رئيساً لتحرير جريدة الرأي العام، ١٩٩٣.
- يكتب الشعر والرواية والقصة القصيرة بالإضافة إلى المقالات الأدبية والسياسية والعلمية، ونشر بعضاً من كتاباته في مجلتي «النهضة» و «الديرة».
- أمين مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي.

الأستاذ رزاق محمود الحكيم (الجزائر)

- ولد عام ١٩٣٩ في النجف بالعراق، واكتسب الجنسية الجزائرية عام ١٩٨٥ .
- أكمل دراسته الابتدائية والثانوية في النجف، ثم انتقل إلى بغداد عام ١٩٦٦ ، لإكمال دراسته الجامعية في الجامعة المستنصرية وتخرج فيها بشهادة الليسانس من كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية ١٩٧٠ .
- ذهب إلى الجزائر عام ١٩٧٠ ، وعمل أستاذاً للأدب العربي .
- عضو رابطة إبداع الأدبية .
- نشر قصائده وكتاباته في الدوريات الجزائرية والعربية ، كما شارك بشعره في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية والأمسيات الشعرية كمهرجان بجاية الشعري ١٩٨٤ ، والملتقى الدولي في سطيف ١٩٨٩-١٩٩٢ ، والأيام الجامعية لجامعة سطيف ١٩٩٢ ، وغيرها .
- حصل على شهادات تكريم من بجاية ، وبسكرة ، وسطيف .
- ممن كتبوا عنه : علي بن رابح ، ورامي الحاج ، والأخضر عيكوس .

الدكتور سالم عباس خداده (الكويت)

- ولد عام ١٩٥٢ في الكويت .
- حاصل على الماجستير من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٨٥
- وعلى الدكتوراه من نفس الكلية١٩٩٢
- عمل مدرسًا للغة العربية بوزارة التربية .
- انتقل للعمل مدرسًا بكلية التربية الأساسية ، ثم أستاذًا مساعدًا ثم رئيسًا لقسم اللغة العربية .

من مؤلفاته:

- التيار التجديدي في الشعر الكويتي (رسالة ماجستير) .
- ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي (رسالة دكتوراه) .
- وردة وغيمة ولكن ١٩٩٥ (ديوان شعر) .
- العروض التعليمي (بالاشتراك) ١٩٩٧ .
- عبدالمحسن الرشيد ، الشاعر والشعرية ٢٠٠١ .
- النص وتجليات التلقي (حولية كلية الآداب - جامعة الكويت) .
- بالإضافة إلى عدد من البحوث والدراسات الأدبية والنقدية الأخرى .

الدكتور صالح الغامدي (السعودية)

- ولد عام ١٣٧٦ هـ/ ١٩٥٦م، في المملكة العربية السعودية.
- حصل على بكالوريوس آداب وتربية، جامعة الرياض (الملك سعود) ١٩٧٩م / ١٣٩٩هـ.
- ماجستير في الآداب من جامعة إنديانا - أمريكا ١٩٨٤م/ ١٤٠٤هـ.
- حصل على الدكتوراه في الفلسفة جامعة إنديانا، ١٩٨٩م/ ١٤٠٩هـ
- أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية بكلية الآداب.
- رئيس قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب - جامعة الملك سعود.
- التخصص العام (الأدب العباسي)، التخصص الدقيق (النثر).

الأبحاث والدراسات:

- مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، علامات، ج٧، مج٢، - ١٩٩٣.
- السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، علامات، ١٩٩٤.
- التحدث بنعمة الله وكتابة السيرة الذاتية في الأدب القديم، المجلة العربية، عدد ١٩١ عام ١٤١٣هـ.
- ملاحظات حول السرقة والتناص، علامات، ج٢، مج ٤ - ١٩٩١.
- طرق نقل المصطلح الأدبي الغربي في نقد د. شكري عياد، قوافل، السنة الأولى، العدد ٢، ١٩٩٤.
- الكرم المستحيل: قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة «وطاوي ثلاث»، الدارة، العدد ٢٤، السنة ٢٠، ١٩٩٥.
- الممكن المستحيل في السيرة الذاتية: حلقتان نشرتا في صحيفة الرياض، بتاريخ ٦ و٢٠/١٢/١٤١٣.
- منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة جامعة الملك سعود، م٧، الآداب (٢) - ١٩٩٥.
- أدب الردة: عرض وتعليق، صحيفة الرياض ١٤١٢ هـ.

الدكتور صلاح نيازي (العراق)

- ولد عام ١٩٣٥ في الناصرية - العراق.
- مجاز في اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد ، ويحمل الدكتوراه من SOAS بجامعة لندن.
- يقيم في لندن منذ عام ١٩٦٣ ويرأس منذ ١٩٨٥ تحرير مجلة الاغتراب الأدبي ، وهي مجلة لندنية تعنى بأدب المغتربين .
- اشترك في عدد من المؤتمرات الأدبية العربية والعالمية منها مؤتمر مسرح خيال الظل بلندن والبينالي الشعري العالمي في بلجيكا .

دواوينه الشعرية :

- كابوس في قضة الشمس ١٩٦٢ .
- الهجرة إلى الداخل ١٩٧٧ .
- نحن ١٩٧٩ .
- الصهيل المعلب ١٩٨٨ .

الدكتور عبدالله حمادي (تونس)

- ولد في مدينة قسنطينه بالجزائر عام ١٩٤٧.
- نال شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد.
- عمل باحثًا ومترجمًا، كما شغل منصب أستاذ كرسي بجامعة قسنطينة ورئيس دائرة اللغة الاسبانية، ورئيس وحدة بحث.
- عضو في المجلس العلمي وفي أمانة اتحاد الكتاب الجزائريين.

من مؤلفاته:

- مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر.
- دراسات في الأدب المغربي.
- المورسكيون ومحاكم التفتيش في الاندلس (بالاشتراك).
- غابريال غابيه مركيز.
- اقترابات من شاعر الشيلي (بابلونيرودا).

دواوينه الشعرية

- الهجرة إلى مدن الجنوب.
- قصائد غجرية.
- رباعيات آخر الليل.
- ديوان شعر بالاسبانية.
- البرزخ والسكين.

الجوائز:

- نال جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن ديوانه (البرزخ والسكين) عام ٢٠٠٢.

الأستاذ عبدالعزيز السريع (الكويت)

- من مواليد ١٩٣٩
- كاتب قصة ومسرحية.
- ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت.
- مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت ١٩٧٢.
- بدأ العمل في سن مبكرة في وزارة التربية.
- وفي عام ١٩٧٣ انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه عدة مهام كان آخرها مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى عام ١٩٩٣ عندما تفرغ للعمل في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري منذ عام ١٩٩١.
- كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٤، شاهدها جمهور المسرح في الكويت والبلاد العربية، بإخراج صقر الرشود، لفرقة مسرح الخليج العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاع الديك» عام١٩٨١
- له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام ١٩٨٥، بعنوان «دموع رجل متزوج».
- نال وسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الثانية من رئيس جمهورية تونس.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين (الكويت)

- من مواليد عام ١٩٣٦ .
- من رجال الأعمال البارزين في الكويت، و من كبار عشاق الشعر والتراث العربي .
- نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات الأدبية مثل : الشرق الأوسط ، العربي ، القبس ، أخبار الأدب ، الفينيق .
- أصدر ديوانه الأول «بوح البوادي» عام ١٩٩٥ .

انشا عدداً من الهيئات الثقافية والتعليمية منها:

- جائزة عبدالعزيز سعود البابطين لأحفاد الإمام البخاري (سنوية)
- بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا عام ١٩٩١ .
- كلية سعود البابطين الكويتية للآداب بجامعة عليكرة في الهند .
- كلية عبدالرحمن البابطين الكويتية للدراسات الإسلامية بمدينة شمكنت بكازاخستان .
- مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي في الكويت عام ٢٠٠٢ .
- مكتبة البابطين الكويتية في القدس عام ٢٠٠٠
- عدد كبير من المدارس في الأقطار العربية والإسلامية

العضويات والشهادات التكريمية والأوسمة:

أ - **عضوية مجالس إدارة وأمناء :** كلية الآداب بجامعة الكويت والصندوق الوقفي للثقافة والفكر والهيئة التأسيسية للجنة الوطنية لدعم التعليم (الكويت) ومجمع اللغة العربية (دمشق) ومؤسسة الفكر العربي والمجمع الثقافي العربي (بيروت) .

ب - **شهادات الدكتوراه الفخرية من جامعات :** طشقند ١٩٩٥ ، باكو ٢٠٠٠ ، اليرموك الأردنية ٢٠٠١ ، الجامعة القرغيزية الكويتية ٢٠٠٢ ، وجامعة جوي بقرغيزستان ٢٠٠٢ .

ج - **الأوسمة:** وسام الاستحقاق الثقافي من الصنف الأول من فخامة رئيس جمهورية تونس، وسام الاستقلال من الدرجة الأولى من ملك المملكة الأردنية الهاشمية ٢٠٠١ .

• انظر ترجمته الكاملة في كتاب أضواء على مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - الكويت.

الأستاذ الدكتور عبدالله المهنا (الكويت)

- من مواليد الكويت ١٩٤٢ .
- دكتوراه في الشعر العربي القديم من جامعة كمبردج - بريطانيا عام ١٩٧٥ .

الحياة العملية:

- أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الكويت عام ٢٠٠٠ .
- عميد كلية الآداب ١٩٩٤م .
- عميد كلية الآداب - للعام ١٩٨٨ - ١٩٨٩م.
- عميد كلية الآداب المساعد - من ١٦/ ١/ ١٩٧٨ إلى ١٩٨٠ .
- رئيس قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب، من ٦/ ٣/ ١٩٧٦م إلى ٣١/ ٨/ ١٩٧٩م.
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٠ - ١٩٩٠ .
- مؤسس مكتبة المخطوطات العربية بجامعة الكويت ١٩٧٦ .
- عضو لجنة قانون التعليم العام ١٩٨٧ .
- رئيس تحرير مجلة الحصاد في الأدب واللغة الصادرة عن قسم اللغة العربية وقسم اللغة الإنجليزية .
- رئيس تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية ١٩٨٧ - ١٩٨٩ .
- رئيس تحرير مجلة عالم الفكر - وزارة الإعلام ١٩٩٢ - ١٩٩٤ .
- له دراسات عديدة منشورة في المجلات العلمية بالعربية والإنجليزية .
- كما اهتم بتعريب عدد وافر من الدراسات الاستشراقية في مجال الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراسات الأخرى في هذا الشأن.

الأستاذ عبدالله رضوان (الأردن)

- ولد عام ١٩٤٩ في أريحا .
- حاصل على بكالوريوس آداب من الجامعة الأردنية ١٩٧١ ، ودبلوم إدارة تربوية من الجامعة الأردنية ١٩٨٨ ، ودبلوم دراسات عليا في الإدارة التربوية ١٩٩٢ .
- عمل مدرساً في التربية الأردنية ، ثم مديراً لاحدى المدارس ، ويعمل حالياً مدير إدارة الثقافة بأمانة العاصمة - عمان .
- ينشر إنتاجه الأدبي في الصحف والمجلات المحلية والعربية .
- عضو في كثير من الأندية والمؤسسات الثقافية الأردنية ، وعضو سابق في العديد من الهيئات الإدارية لرابطة الكتاب في عمان ، ورئيس لدورتين لفرع الرابطة في الزرقاء .
- دواوينه الشعرية : خطوط على لافتة الوطن ١٩٧٧ - أما أنا فلا أخلع الوطن ١٩٧٩ - الخروج من سلاسل مؤاب ١٩٨٢ - أرى فرحاً في المدينة يسعى ١٩٨٤ .
- مؤلفاته : النموذج وقضايا أخرى - أسئلة الرواية الأردنية .

الدكتور عثمان بدري (الجزائر)

- شهادة الليسانس في الأدب ، جامعة الجزائر ١٩٧٣ .
- دبلوم الدراسات العليا من معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٧ وذلك في موضوع «ابراهيم العريض ناقداً» .
- شهادة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٧٩ بعنوان بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ .
- شهادة دكتوراة الدولة من جامعة الجزائر في موضوع «وظيفة اللغة الروائية عند نجيب محفوظ» - دراسة تطبيقية - .
- أستاذ الأدب العربي الحديث - جامعة الجزائر .
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين - عضو مكتب الجمعية الجزائرية للدفاع عن اللغة العربية .

مؤلفاته:

- إبراهيم العريض ناقداً (ضمن كتاب دراسات في أدب البحرين) ، القاهرة ١٩٧٧
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٧٦ .
- نحو منهج تطبيقي في النقد العربي الحديث .
- بالإضافة إلى مقالات وبحوث ودراسات أخرى كثيرة .

الدكتور علي أبو زيد (سورية)

من مواليد: دمشق ١٩٥٥ .

- إجازة عامة في الآداب من جامعة دمشق ١٩٧٧ ، دبلوم الدراسات العليا من جامعة دمشق ١٩٧٩ ، ماجستير في الآداب والبلاغة من جامعة دمشق ١٩٨٢ ، ثم دكتوراه في الأدب القديم من جامعة دمشق ١٩٨٧ .
- معيد في قسم اللغة العربية - جامعة دمشق ١٩٨٤ - ١٩٨٧ .
- مدرس في القسم نفسه عام ١٩٨٨ .
- أستاذ مساعد (مشارك) عام ١٩٩٣ .
- أستاذ مساعد في كلية التربية الأساسية - في الكويت منذ ١٩٩٢ حتى ٢٠٠٠م .
- أستاذ مساعد - قسم اللغة العربية - جامعة دمشق ٢٠٠٠ .

مؤلفاته :

- البديعيات في الأدب العربي : عالم الكتب - بيروت - ١٩٨٢ .
- المختار من طبقات فحول الشعراء : وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٥ .
- ديوان عمرو بن كلثوم «دراسة وجمع وشرح» : دار سعد الدين - دمشق - ١٩٩١ .
- شعراء تغلب أخبارهم وأشعارهم في العصر الجاهلي : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ٢٠٠٠م .

الأبحاث (المقالات والدراسات):

- ضوء على نشأة البديعيات - مجلة الدارة - السعودية ١٩٨١ .
- خيل تغلب في العصر الجاهلي - مجلة التراث - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٨ .
- «قراءة في ديوان عمرو بن كلثوم» - مجلة علامات - النادي الأدبي في جدة - سبتمبر ١٩٩٤ .

الدكتور علي الباز (مصر)

- ولد عام ١٩٤١، في مدينة السرو بمحافظة دمياط.
- حصل على ليسانس الحقوق من جامعة عين شمس ١٩٦١، وبكالوريوس العلوم الشرطية ١٩٦١، ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة ١٩٧٢، وماجستير القانون العام من جامعة القاهرة ١٩٧٣، ودكتوراه في القانون من جامعة الإسكندرية ١٩٧٨.
- عمل ضابط شرطة في بورسعيد والقاهرة والإسكندرية، وتدرج حتى وصل إلى رتبة لواء شرطة ١٩٨٦، وقد عمل -بعد حصوله على الدكتوراه- أستاذاً للقانون بكلية الشرطة بالقاهرة، ثم أعير للعمل أستاذاً للقانون العام بكلية الشرطة بدولة الكويت منذ ١٩٨٢.

من دواوينه

- عيون بنات القاهرة ١٩٦٨.
- هوامش على دفتر النصر.
- عندما يبحر القلب.
- مسافر في العيون.
- الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٩٣.

من مؤلفاته: له أكثر من عشرة مؤلفات قانونية منها:

- الرقابة على دستورية القوانين.
- الرئيس الموقت للدولة.
- صور النظام النيابي.

الدكتور علي عشري زايد (مصر)

- من مواليد الوفائية - البحيرة - مصر ١٩٣٧ .
- حصل على ليسانس دارالعلوم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى ١٩٦٣ .
- ماجستير من قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن عام ١٩٦٨ .
- دكتوراه بمرتبة الشرف الأولى عام ١٩٧٤ .
- أعير للجامعة الإسلامية بباكستان عام ١٩٨٢ حيث عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بها ، ثم مديراً لمعهد اللغات منذ إنشائه ، ثم عميداً لكلية اللغة العربية .
- عمل أستاذاً بكلية دار العلوم ثم رئيسًا لقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن .

من مؤلفاته:

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة .
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر .
- قراءات في شعرنا العربي المعاصر .
- الرحلة الثانية للسندباد .
- الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي .
- محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعري الفريد .
- البلاغة العربية تاريخها ، مصادرها ، مناهجها .
- النقد الأدبي ، والبلاغة في القرنين الثالث والرابع
- من أصول الحركة الشعرية الحديثة «ديوان الناس في بلادي» .

الدكتور علي عقلة عرسان (سورية)

- ولد عام ١٩٤٠ في قرية صيدا - محافظة درعا .

- تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة ١٩٦٣ ، وحصل على دبلوم المسرح من فرنسا ١٩٦٦ ، وعلى الدكتوراه في الآداب ١٩٩٣ .

- عمل مخرجًا في المسرح القومي بوزارة الثقافة ١٩٦٣ ، ثم مديرًا للمسرح ١٩٦٦-١٩٦٧ ، ثم مديرًا للمسارح والموسيقا ١٩٦٩- ١٩٧٥ ، ثم معاونًا لوزير الثقافة ١٩٧٦ .

- عضو ومؤسس لكثير من الاتحادات والنقابات كنقابة الفنانين ، واتحاد شبيبة الثورة ، ومنظمة طلائع البعث ، واتحاد الكتاب العرب ، واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا ، والمجلس القومي للثقافة العربية بالرباط ، واتحاد الناشرين العرب ، وهو رئيس اتحاد الكتاب العرب في سوريا منذ عام ١٩٧٧ .

- الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب .

- دواوينه الشعرية : شاطئ الغربة١٩٨٦ - تراتيل الغربة ١٩٩٣ - الفلسطينيات «مسرحية شعرية» ١٩٦٨ .

- أعماله الإبداعية الأخرى : عدد من المسرحيات منها : زوارالليل - الشيخ والطريق - الغرباء - السجين رقم ٩٥ - عراضة الخصوم - أمومة -رضا قيصر - الأقنعة - تحولات عازف الناي .

- من مؤلفاته : إلى جانب ما نشره من أبحاث في المجلات العربية له : السياسة والمسرح - الظواهر المسرحية عند العرب - المسرح العربي منذ مارون النقاش .

- دارسات في الثقافة العربية - آراء ومواقف - العار والكارثة . . وغيرها .

- حصل على جائزة ابن سينا الدولية .

- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري .

الدكتور فايز الداية (سورية)

- مواليد دوما - دمشق عام ١٩٤٧
- نال الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق ١٩٧٠ .
- حصل على الماجستير (المؤثرات الفلسفية والمنطقية في شروح التلخيص للقزويني) من جامعة القاهرة ١٩٧٦ .
- حصل على الدكتوراة (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) من جامعة القاهرة ١٩٧٨ .
- أستاذ البلاغة والنقد وعلم الدلالة بجامعة حلب - قسم اللغة العربية .
- رئيس قسم اللغة العربية بجامعة حلب ١٩٨٠ - ١٩٨٧ .
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وعضو جمعية النقد في اتحاد الكتاب العرب، وعضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم عند العرب - حلب، وعضو جمعية العاديات (التاريخية والأثرية) - حلب .

من مؤلفاته:

- الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ١٩٧٨
- علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، ١٩٨٥ .
- جماليات الأسلوب - التركيب اللغوي، ١٩٨١
- جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب ١٩٩٠ .
- معجم المصطلحات العلمية العربية ١٩٩٠
- دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق بالمشاركة، ١٩٨٣ .
- تحرير التنبيه للإمام النووي، تحقيق بالمشاركة، ١٩٩٠
- فاضل خلف «هاجس الريادة والحقول المفتوحة» ٢٠٠١

الدكتور محمد القاضي (تونس)

- من مواليد ١٩٥١ .
- أستاذ مساعد بكلية الآداب ، منوبة ، جامعة تونس الأولى ، وأستاذ ، ثم مدير لقسم اللغة العربية ، فرئيساً للجنتي شهادة الدراسات المعمقة ولجنة الدكتوراه والتأهيل في العربية في الجامعة نفسها .

من مؤلفاته:

- الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية ١٩٨٢ .
- الفكر الاصلاحي عند العرب في عصر النهضة ١٩٩٢ ، بالاشتراك مع عبدالله صولة .
- السيرة الذاتية لجورج ماي ١٩٩٢ . ترجمة بالاشتراك مع عبدالله صولة .
- الخبر في الأدب العربي ١٩٩٨ .

الدكتور محمد بشير بويجرة (الجزائر)

- ولد عام ١٩٤٨في ولاية معسكر .
- حصل على شهادة الماجستير من جامعة وهران ١٩٨٥ .
- ثم حصل على دكتوراه الدولة من جامعة عين شمس القاهرة ١٩٩١ .
- متصرف اداري بجامعة وهران من ١٩٧٤ الى ١٩٨٢ .
- رئيس دائرة الآداب بمعهد اللغة العربية وآدابها من ١٩٨٢ الى ١٩٨٥ .
- نائب مدير المعهد للبيداغوجيا (معهد اللغة العربية وآدابها) من ١٩٨٥ الى ١٩٨٦ .
- نائب مدير المعهد للبحث والدراسات العليا من ١٩٨٦ الى ١٩٨٧ .
- مدير معهد اللغة العربية وآدابها ١٩٩٨ - ١٩٩٩ .
- عميد كلية الآداب والفنون ١٩٩٩ .

الرسائل الجامعية:

- عنوان رسالة الماجستير : الشخصية في الرواية الجزائرية .
- عنوان رسالة الدكتوراه : الزمن في الرواية الجزائرية .

الانتاج المنشور:

- نشر عدداً كبيراً من الأبحاث والدراسات النقدية في الصحف والمجلات المحلية والأدبية المتخصصة .

المشاركة في الملتقيات:

- شارك في عدد كبير من الملتقيات والندوات الأدبية والثقافية .
- الإشراف على رسائل الماجستير .
- الاشراف على رسائل دكتوراه .
- رئيس مشروع للماجستير في الأدب الجزائري الحديث .

نشاطات علمية أخرى:

- عضو المجلس العلمي معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران .
- حصل على عدد من الجوائز على أعماله الإبداعية في مجال القصة .

الدكتور محمد حماسة عبداللطيف (مصر)

- ولد عام ١٩٤١ بالقاهرة .
- حصل من كلية دار العلوم على الليسانس١٩٦٧ ، والماجستير ١٩٧٢ ، والدكتوراه ١٩٧٦ .
- تدرج في وظائف التدريس بكلية دار العلوم من معيد إلى أستاذ ١٩٩٠ ، ويرأس قسم النحو والصرف منذ عام ١٩٩٤ ، وقد عمل خلالها بكل من الكويت والسعودية وباكستان والإمارات .
- عضو جمعية الأدب المقارن المصرية ، والجمعية اللغوية المصرية ، واتحاد الكتاب المصري ، وخبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة .
- دواوينه الشعرية : ثلاثة ألحان مصرية (بالاشتراك) ١٩٧٠ ، نافذة في جدار الصمت (بالاشتراك) ١٩٧٥ .
- مؤلفاته : له العديد من الكتب في مجالات النحو ، واللغة ، والتعليم العام ، وتعليم اللغة العربية للأجانب منها : الضرورة الشعرية - النحو والدلالة - العلامة الإعرابية - ظواهر نحوية في الشعر الحر - اللغة وبناء الشعر ، بالإضافة إلى أبحاثه ودراساته المنشورة في المجلات المتخصصة .

الدكتور محمد خلدون الجزائري (سورية)

- ولد في دمشق عام ١٩٧٠ .
- تخرج في كلية طب الأسنان - جامعة دمشق ١٩٩٢ .
- يعمل طبيباً للأسنان .
- يهتم باللغة العربية وعلومها وأدبها ، والتاريخ والعلوم الشرعية ، وبسيرة جده الأمير عبدالقادر الجزائري وفكره وأدبه ، فضلاً عن اطلاعه الدائم والمستمر على مستجدات اختصاصه العلمي .

الدكتور محمد رضوان الداية (سورية)

- ولد في دوما عام ١٩٣٨ .
- حصل على ليسانس لغة عربية من جامعة دمشق ١٩٦٠ ، ودبلوم عامة في التربية ١٩٦١ من نفس الجامعة .
- حصل على الماجستير ١٩٦٥ ، والدكتوراة ١٩٦٧ في الآداب من جامعة القاهرة .
- أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي في جامعة دمشق .
- درّس في جامعات الجزائر ، ودولة الإمارات العربية المتحدة .
- عمل رئيس قسم ، ثم وكيلاً لكلية الآداب ، ومديراً لمركز الانتساب الموجه .
- عضو في اتحاد الكتاب العرب .
- عضو مراسل في مجمع اللغة العربية بدمشق .
- عضو في اتحاد الكتاب العرب .
- عضو مراسل في مجمع اللغة العربية بدمشق .
- شارك في ندوات ومؤتمرات علمية في عدد من البلاد العربية .

من مؤلفاته:

- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس .
- ابن خفاجة (دراسة في شخصيته وأدبه) .
- أبو البقاء الرندي (دراسة في شخصيته وأدبه) .
- الأدب في الأندلس والمغرب .
- أعلام الأدب العباسي .
- مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين (صادر عن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري) .

الدكتور محمد يوسف شاهين (الأردن)

- حصل على بكالوريوس في الأدب الانجليزي جامعة عين شمس عام ١٩٦٢ ، وعلى ماجستير في الأدب الانجليزي ، جامعة كلورادو ١٩٦٤ ، ثم على دكتوراه في الأدب الانجليزي ، جامعة كيمبردج ١٩٧٣ .
- أستاذ مساعد قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، الجامعة الأردنية ١٩٧٤-١٩٧٩ .
- أستاذ مشارك ، قسم اللغة الانجليزية وآدابها ، الجامعة الأردنية ١٩٧٩- ١٩٨٥ .
- أستاذ ، قسم اللغة الانجليزية وآدابها ، الجامعة الأردنية ١٩٨٥ .
- أستاذ زائر ، جامعة تعز - اليمن ١٩٩٢ .
- أستاذ زائر ، جامعة قطر - الدوحة ١٩٩٦ .

الوظائف:

- مساعد رئيس الجامعة الأردنية ١٩٧٨ - ١٩٨٠ .
- مستشار وزارة التعليم العالي ١٩٨٥ - -١٩٩٠ .
- رئيس قسم اللغات الحديثة ، الجامعة الأردنية ١٩٨٨ - ١٩٩٠ .
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، الجامعة الأردنية ١٩٨٨-١٩٩٠ .
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، الجامعة الأردنية ١٩٩٤-١٩٩٥ .
- نائب رئيس جامعة مؤتة ١٩٩٨ .
- شارك في عدد كبير جداً من اللجان الأكاديمية والثقافية وكثير من المؤتمرات الثقافية والأدبية .

من مؤلفاته:

- مختارات نقدية من الأدب الغربي الحديث ، ١٩٩١ .
- إليوت وأثره على عبدالصبور والسياب ، ١٩٩٢ .
- تحولات الشرق في موسم الهجرة إلى الشمال ، ١٩٩٣ .
- الأدب والأسطورة ، ١٩٩٦ .

الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب (مصر)

- ولد عام ١٩٧١ .
- تخرج في قسم اللغة العربية - كلية الآداب جامعة الإسكندرية عام ١٩٩٢ .
- حصل على درجة الماجستير في الآداب عام ١٩٩٨ ، وعلى الدكتوراه ٢٠٠١ .
- يعمل مدرساً مساعداً بقسم اللغة العربية بكلية التربية - جامعة الإسكندرية .

من مؤلفاته:

- دراسات في مسرح توفيق الحكيم ١٩٩١ .
- اللغة العربية واللغات السامية ١٩٩٢ .
- البديع في علم البديع ليحيى بن معطى ١٩٩٤ .
- البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزيز البابطين ١٩٩٧ .
- النص الشعري في أمالي القالي ١٩٩٨ .

الشيخ محمد علي التسخيري (إيران)

- ولد عام ١٩٤٤ في النجف - العراق.

- أنهى دراسته الابتدائية والمتوسطة والإعدادية في مدينة النجف، وواصل دراسته الأكاديمية في كلية الفقه إلى أن حصل على شهادة الليسانس في العلوم العربية والفقه الإسلامي، وكان يدرس - إلى جانب ذلك - الدروس الحوزوية بإشراف كبار العلماء، وبعد هجرته إلى إيران عام ١٩٧٠ واصل دراسته الحوزوية على أيدي أساتذة كبار.

- كان خلال دراسته يقوم بتدريس العلوم التي درسها، كما كان يقوم بتدريس العلوم الحوزوية والعلوم العربية والإسلامية في قم وعدد من الجامعات والمراكز العلمية في إيران، ثم تفرغ للتبليغ الإسلامي والإعلام.

- عمل أستاذاً للدراسات العليا بجامعة الإمام الصادق، وجامعة إعداد المدرسين، وأميناً عاماً للمجمع العالمي لأهل البيت، ومستشاراً لسماحة آية الله الخامنئي، وأميناً عاماً للمجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الإسلامية.

- عضو في العديد من الهيئات واللجان والمجالس.

- شارك في نحو مائتي مؤتمر وندوة عالمية.

- دواوينه الشعرية: أوراق وأعماق، وقد ضم أكثر من ثلاثين قصيدة شعرية.

- مؤلفاته: كتب العديد من البحوث عن أساتذته في الفقه والأصول، وترجم ما يقرب من ١٣ كتاباً.

الأستاذ محمد فتوح أحمد (مصر)

- ولد عام ١٩٣٧ في مصر.
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية ١٩٦٦، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر ١٩٧٣.
- تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً، أُعير أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة الكويت حتى عام ١٩٩٨.
- يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبيةمثل: المجلة، والثقافة، والرسالة الجديدة، والشعر.

من مؤلفاته:

- في المسرح المصري المعاصر.
- الشعر الأموي.
- الرمز والرمزية.
- في الشعر المعاصر.
- شعر المتنبي.
- النثر الكتابي.
- واقع القصيدة العربية.
- قراءة حديثة في الشعر العباسي.
- الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك».
- توفيق الحكيم «بالاشتراك».

الدكتور محمود مكي (مصر)

- من مواليد سبتمبر ١٩٢٩
- تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة، ١٩٤٩
- عين معيداً بقسم اللغة العربية، ثم سافر إلى إسبانيا، وحصل الدكتوراه عام ١٩٥٥.
- عام ١٩٦٥ رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة.
- بين عامي ٧١ - ٧٨ عمل في الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي.
- عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام ١٩٨٥، وهو الآن أستاذ غير متفرغ في كلية الآداب - جامعة القاهرة.
- عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة.

من مؤلفاتـه:

- ديوان ابن دراج القسطلي تحقيق ودراسة مطولة، صدر عن دمشق عام ١٩٦١
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية، صدر عام ١٩٦٧.
- المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة.
- مدريد العربية، صدر ١٩٦٧.
- ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية.

الدكتور محيي الدين صبحي (سورية)

- ولد في دمشق عام ١٩٣٥
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام ١٩٥٥
- دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت.
- عمل في حقل التعليم عدة سنوات.
- عمل في الصحافة السياسية والأدبية.
- انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات.
- عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها.
- يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية.
- نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة.

من أعماله:

- نظرية الأدب، ترجمة، دمشق، ١٩٧١
- نزار قباني شاعراً وإنساناً، دراسة، بيروت، ١٩٧٢
- النقد الأدبي، تاريخ موجز (٤ أجزاء)، دمشق، ١٩٧٣ / ١٩٧٦
- الأدب والموقف القومي، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٦
- العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، دراسة، دمشق، ١٩٧٧
- البطل في مأزق، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٩
- د. إحسان عباس والنقد الأدبي، دراسة، دمشق، ١٩٨٠
- شاعرية المتنبي، دمشق، ١٩٨٣

الدكتور ناصر الدين سعيدوني (الجزائر)

- ولد عام ١٩٤٠ ببئر الشهداء، ولاية أم البواقي، الجمهورية الجزائرية.
- دكتوراه الدور الثالث في التاريخ الحديث والمعاصر، كلية الآداب، جامعة الجزائر.
- دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية (تاريخ حديث ومعاصر)، كلية الآداب، جامعة أكس - آن - بروفانس، فرنسا.
- دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية.
- ليسانس تاريخ، كلية الآداب، جامعة الجزائر.
- ليسانس جغرافية، كلية الآداب، جامعة الجزائر.
- مساعد بقسم التاريخ، جامعة الجزائر (١٩٧٤ - ١٩٧٥) ثم أستاذ مساعد بنفس القسم (١٩٧٥ - ١٩٧٧).
- أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بمعهد التاريخ بجامعة الجزائر.
- رئيس دائرة التاريخ بمعهد العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر (١٩٧٩ - ١٩٨١)، ومدير معهد التاريخ، جامعة الجزائر (١٩٨٤ - ١٩٨٨)، وأستاذ محاضر (١٩٨٨ - ١٩٩٣)، ثم أستاذ بالمعهد نفسه (منذ ١٩٩٣)، ورئيس مجلس البحث العلمي لمعهد التاريخ (١٩٩٢ - ١٩٩٧)، وأستاذ محاضر متفرغ بجامعة آل البيت بالمفرق، المملكة الأردنية الهاشمية (١٩٩٦ - ١٩٩٨).
- رئيس المجلس العلمي لكلية العلوم الإنسانية، جامعة الجزائر (منذ ١٩٩٩).

من مؤلفاته:

- النظام المالي للجزائر (١٧٩٢ - ١٨٣٠).
- دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر.
- الجزائر في التاريخ، الجزء الرابع «العهد العثماني».
- القول الأوسط في أخبار بعض من حل بالمغرب الأوسط (تحقيق).
- من التراث التاريخي والجغرافي للغرب الإسلامي.
- عصر الأمير عبدالقادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٠
- بالإضافة إلى مجموعة من الأبحاث والدراسات الأخرى.

الأستاذ نور الدين السد (الجزائر)

- من مواليد الجزائر الوسطى عام ١٩٥٤ .
- تلقى تعليمه الأولي والثانوي والجامعي في الجزائر .
- تابع دراسته العليا في جامعة حلب من ١٩٨١ - ١٩٨٦ .
- أستاذ جامعي منذ عام ١٩٨٧ .
- عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين .
- مدير مجلة «آمال» التي تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال .
- نائب رئيس جامعة الجزائر مكلف بالتكوين والتسويق .
- أشرف على العديد من الرسائل الجامعية ، وناقش فيها .
- أسهم في العديد من المؤتمرات العلمية داخل الجزائر وخارجها .

من مؤلفاته:

- القضية الجزائرية في الشعر العربي/ ١٩٨٦ الجزائر .
- الشعرية العربية/ ١٩٩٥ الجزائر .
- الأسلوبية وتحليل الخطاب - في جزأين ، ١٩٩٧ الجزائر .

الدكتورة هيا محمد الدرهم (قطر)

- مدرس الأدب الحديث ونقده بقسم اللغة العربية - كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية - جامعة قطر - الدوحة.
- بكالوريس في الآداب والتربية ١٩٧٨ ، وفي الآداب ١٩٧٩ من جامعة قطر.
- ماجستير في الأدب العربي الحديث - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٥ .
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث ونقده - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٥ .

من مؤلفاتها:

- صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج - دار الثقافة - الدوحة ١٩٨٦

الدكتور وهب رومية (سورية)

- من مواليد ١٩٤٤ .
- إجازة في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق ١٩٦٧ .
- ماجستير في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة ١٩٧٤ .
- دكتوراه في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة ١٩٧٧ .
- معيد بجامعة دمشق من ١٩٦٨- ١٩٧٠ .
- مدرس في جامعة دمشق بعد العودة من الإيفاد .
- معار إلى جامعة صنعاء، ورئيس قسم اللغة العربية فيها من ١٩٨٣-١٩٨٦ .
- أستاذ بجامعة دمشق، ويعمل اليوم في قسم اللغة العربية بكلية التربية الأساسية في دولة الكويت معاراً من جامعته .

من مؤلفاتـه:

- الرحلة في القصيدة الجاهلية .
- قصيدة المدح بين الأصول والإحياء والتجديد .
- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي .
- شعرنا القديم والنقد الجديد .
- مفهوم الشعر في آثار المرحوم الدكتور يوسف خليف ضمن الكتاب التذكاري الصادر في ذكرى رحيله الثانية - القاهرة .

الدكتور ياسين الأيوبي (لبنان)

- ولد في طرابلس بلبنان ١٩٣٧
- أستاذ في كلية الآداب – قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية .
- عضو اتحاد الكتاب العرب ، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري .

من مؤلفاته:

- صفي الدين الحلي – بيروت ١٩٧١ .
- معجم الشعراء في لسان العرب – بيروت ١٩٨٠
- مذاهب الأدب – معالم وانعكاسات – طرابلس ١٩٨٠
- الرصيد الأدبي – بيروت ١٩٨١
- فصول في نقد الشعر العربي الحديث – دمشق ١٩٨٨

دواوينه الشعرية:

- مسافر للحزن والحنين – شعر ١٩٧٧ .
- دياجير المرايا – شعر ١٩٨٢ .
- قصائد للزمن المهاجر – شعر ١٩٨٣

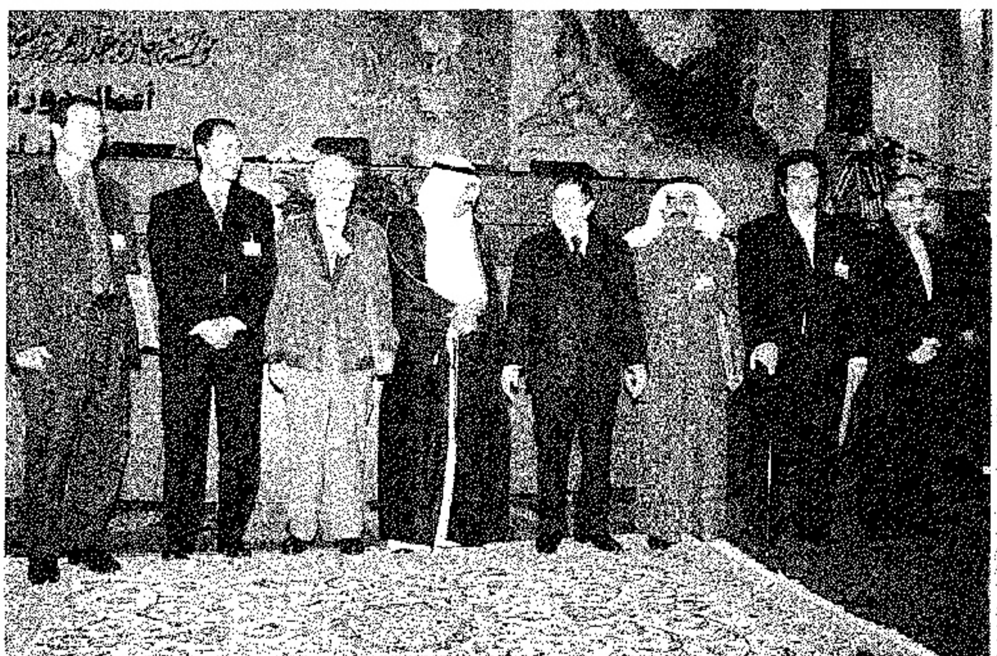
صور من الجلسات



سيادة الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة، والأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين



الفائزون في لقطة عامة مع فخامة الرئيس بوتفليقة ورئيس المؤسسة ووزير الاتصال والثقافة الجزائري ورئيس اتحاد الكتاب الجزائريين.



عبدالله مطر الجديد، سليمان العيسى، عبدالعزيز السريع، د.شهاب غانم، ناصر العثمان، د.ناصر الدين الأسد، محمد رضا نصرالله



د.علي عقلة عرسان، د.عمر المراكشي، د.هايز الدابة، د.فيروز حريرجي



د. منصور الحازمي. ود. محيي الدين صبحي. ود. عبدالله حمادي



عبدالعزيز سعود البابطين يتوسط وزير الخارجية عبدالعزيز بلخادم ووزير الاتصال والثقافة محيي الدين عميمور أثناء الندوة.



مجموعة من المشاركين يتوسطهم شعلة النشاط الدكتور محيي الدين عميمور وزير الاتصال والثقافة الجزائري



مجموعة من المشاركين بينهم الشيخ محمد علي التسخيري ود محمد فتوح أحمد



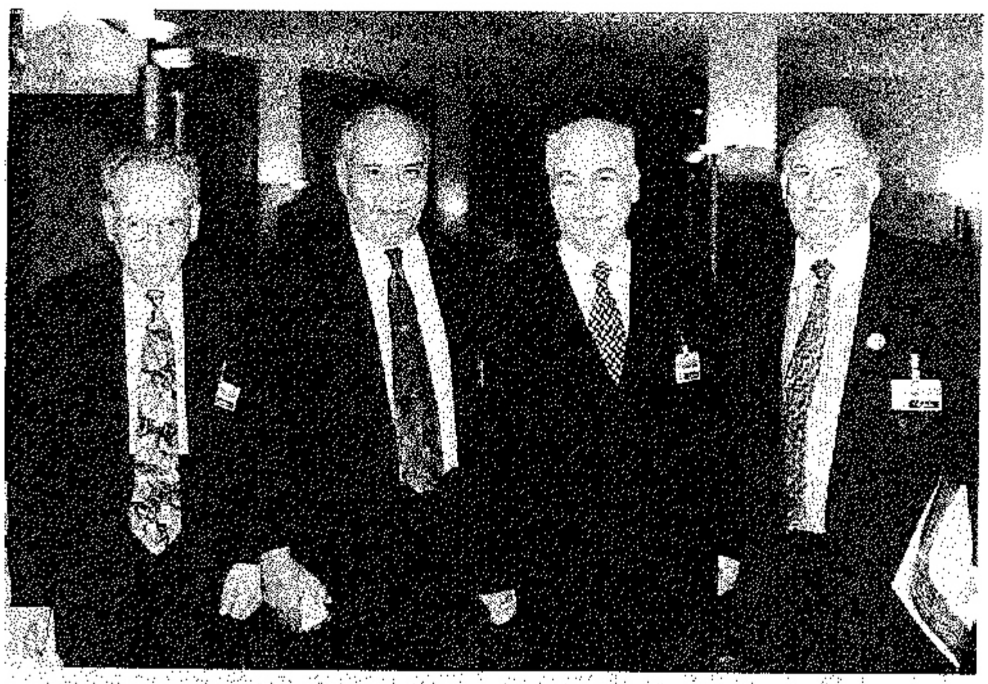
د. شاكر الفحام، د. صالح الغامدي، وأ. صدقي حطاب



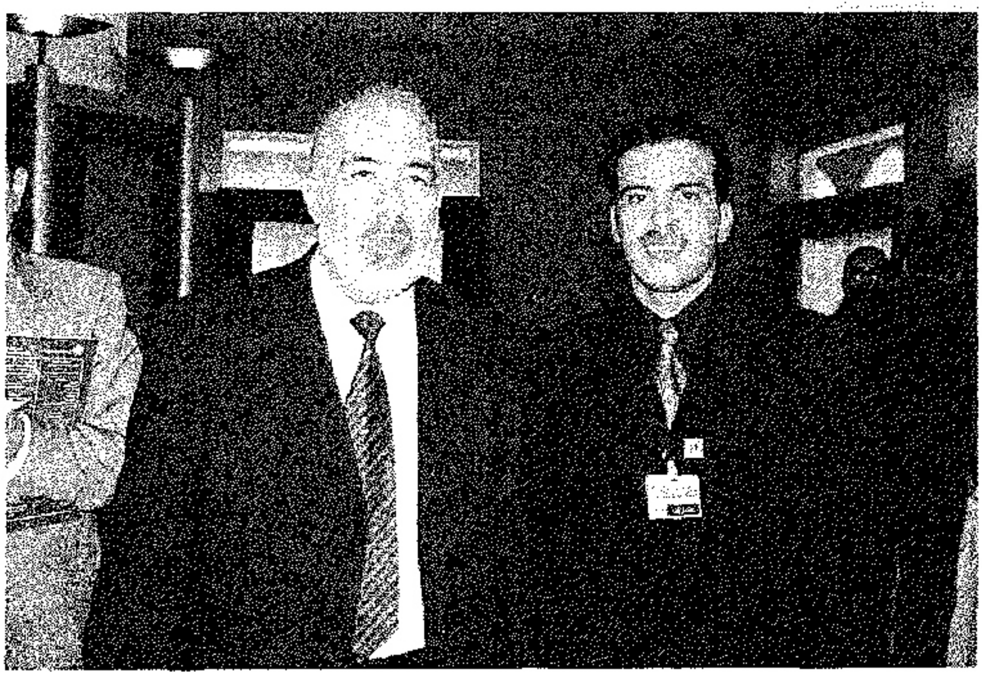
د. وهب رومية، د. عبدالله المهنا، د. علي أبوزيد، ود. سالم عباس خداده



مجموعة من المشاركين من النقاد والأدباء والشعراء الجزائريين



الأستاذ عبدالله القاق الدكتور علي عقلة عرسان، الأستاذ الشاذلي زوكار، والدكتور شاكر الفحام



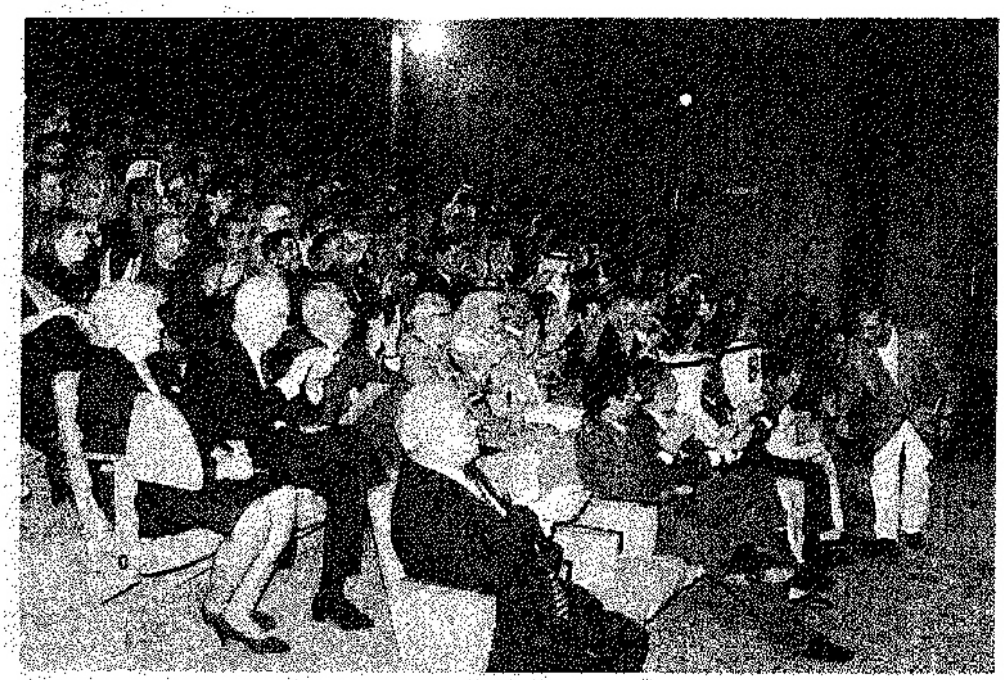
والشيخ محفوظ نحناح رئيس حركة مجتمع السلم وفي استقباله سعد السعيدي



د. محمد الدناني، د. مبروك المناعي، ود. محمد الهادي الطرابلسي



الأميرة بديعة الجزائري وشقيقتها الأميرة سلمى حفيدتا الأمير عبدالقادر الجزائري



لقطة عامة أثناء الحفل الموسيقي...



لقطة مع أهل الموسيقى والغناء بعد انتهاء سهرتهم الممتعة.



لقطة لعدد من المشاركين والعاملين يتوسطهم رئيس المؤسسة

الفهـرس

****

KING'S P.PRESS
4717769 - 4717768

المشاركون في المناقشات

ابراهيم السعافين
أبو عمران الشيخ
أحمد حيدوش
أحمد درويش
أحمد سليم الحمصي
الربعي بن سلامة
الطيب صالح
بديعة الجزائري
تركي رابح
جميل علوش
جرجي طربيه
خالد الرويشان
خالد الشايجي
رزاق محمود الحكيم
سالم عباس خدادة
صالح الغامدي
صلاح نيازي

عبد الرحمن سوار الذهب
عبد القادر هندي
عبد الكريم الشريف
عبدالعزيز السريع
عبدالعزيز سعود البابطين
عبدالله المهنا
عبدالله حمادي
عبدالله رضوان
عثمان بدري
علي أبوزيد
علي الباز
علي عشري زايد
علي عقلة عرسان
فايز الداية
محمد القاضي
محمد بشير بويجرة
محمد حماسة عبد اللطيف

محمد خلدون الجزائري
محمد رضوان الداية
محمد شاهين
محمد عبدالحي
محمد علي التسخيري
محمد فتوح أحمد
محمد قاسم
محمد مصطفى أبوشوارب
محمود مكي
محيي الدين صبحي
ناصر الدين سعيدوني
نور الدين السد
هيا الدرهم
وهب رومية
ياسين الأيوبي
يوسف بكار

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

2002